



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Das Grazer Mausoleum und die
italienische Architektur"

Verfasserin

Mag. Eva Felsner-Hahmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Dr. Hans Aurenhammer

Inhaltsverzeichnis

Aufgabenstellung	S. 1
Stand der Forschung	S. 1
<u>1. Das Mausoleum Ferdinand II.</u>	S. 4
1.1. Giovanni Pietro de Pomis	S. 4
1.2. Örtliche Situation und Baugeschichte	S. 7
<u>2. Analyse der Architektur</u>	S. 12
2.1. Grundriß/Aufriß	S. 12
2.2. Die Gestaltung des Innenraumes	S. 13
2.3. Die Westfassade	S. 15
2.4. Der restliche Aussenfassade	S. 21
2.5. Der Turm und die Kuppeln mit den Laternen	S. 23
<u>3. Die Gründungsmedaille</u>	S. 25
3.1. Analyse der Medaille	S. 26
3.2. Ferdinand II.	S. 31
3.3. Inspirationsquellen und Voraussetzungen zum Medaillenentwurf	S. 34
<u>4. Die Fassade und der Ostabschluß des Mausoleums nach 1619/20</u>	S. 39
4.1. Die Veränderungen, die nach 1620 entstanden	S. 42

<u>5. Richtungsweisende Bauten für den</u>	
<u>Mausoleumsbau nach 1620</u>	S. 46
5.1. Exkurs: Die Entwicklung der Kirchenfassade in der italienischen Renaissance	S. 47
 <u>6. Das Architekturkonzept "Reliefierte Kirchenfront"</u>	
<u>in Bezug zur Grazer Fassade</u>	S. 55
 <u>7. Italienische Anregungen für den Grazer</u>	
<u>Mausoleumsbau</u>	S. 63
7.1. Venedig	S. 64
7.2. Rom	S. 66
7.3. Mailand	S. 77
 <u>8. Zusammenfassung</u>	S. 88

Anhang

Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

Literaturverzeichnis

Abstract

Lebenslauf

Der innerösterreichische Erzherzog und spätere Kaiser Ferdinand II. prägte Anfang des 17. Jahrhunderts mit seinem Memorialbau das Grazer Stadtbild deutlich. Wenn man vom Schloßberg auf die ziegelroten Dächer der Innenstadt blickt, ragen direkt neben dem steilen Giebedach des Doms die drei grünen Kuppeln dieses Bauwerks hervor (Abb.1).

In prominentester Lage, im Zentrum seiner Residenzstadt Graz, auf den Ausläufern des Schloßberges ließ der Erzherzog, im Norden vom Dom und im Süden vom Herrenhof begrenzt, sein Mausoleum errichten.¹

Er beauftragte 1614 mit dem Neubau den aus Oberitalien stammenden Pietro de Pomis, der in Graz lebte und dort als sein Hofkünstler tätig war.

Aufgabenstellung

Die vorliegende Arbeit soll dazu dienen, nach einer gründlichen Analyse der Architektur und der Detailformen der Mausoleumsfassade, die Verbindungen zu italienischen Architekten und ihren Bauten herzustellen und zu beschreiben. Nach einer Einführung in die Entwicklung der Kirchenfassaden der italienischen Renaissance und einer systematischen Betrachtung nach bestimmten Kriterien soll eine typologische Einordnung der Mausoleumsfassade versucht werden.

Stand der Forschung

Die vorhandene Literatur zum Mausoleum selbst und zum Architekten und Baumeister Giovanni Pietro de Pomis ist nicht besonders umfangreich. Die wichtigste Grundlage zu dieser Arbeit stellt die Dissertation von Gerbert Frodl "Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis", die er 1966 verfasste, dar.²

¹ Schweigert 1979, S. 24.

² Frodl 1966.

Frodl widmet dem Mausoleum in Graz, dem Hauptwerk des Giovanni Pietro de Pomis, den größten Teil seiner Arbeit. Gleich zu Beginn geht er in seiner Dissertation intensiv auf die bereits vorhandene Literatur zum Mausoleumbau ein.³ Frodl verfolgt dann sehr genau die Baugeschichte und beschreibt in weiterer Folge die Architektur des Gebäudes. Weiters versucht Frodl eine stilistische Ableitung von italienischen Vorbildern, wobei er nicht auf Struktur und Detailformen der in Frage kommenden Werke eingeht und sie in Beziehung zu dem Grazer Bau setzt.

Die Dissertation behandelt das gesamte sakrale Werk des Pietro de Pomis, zu dem außer dem Mausoleumbau für Ferdinand II. noch die Mariahilfer-Kirche in Graz, die Antoniuskirche in Radmer und die Sakristei am Dom in Graz gehören. Frodl beschreibt in seiner Dissertation auch das Mausoleum von Ehrenhausen und bringt es mit dem Grazer Bau in Verbindung.

Der Name de Pomis scheint in den spärlichen Quellen des Ehrenhausener Baus nicht auf und Frodl versucht vorhandene Gemeinsamkeiten mit Graz dahingehend zu interpretieren, dass es stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Mausoleum gibt und Pietro de Pomis an dem Bau in Ehrenhausen in irgend einer Form beteiligt war.⁴

Das zweite wichtige Werk, eine Zusammenfassung von Beiträgen mehrerer Autoren, herausgegeben 1974 von Kurt Woisetschläger, ist "Der innerösterreichische Hofkünstler. Giovanni Pietro de Pomis. 1569 bis 1633".⁵

In diesem Buch wird ein Überblick über die gesamte Schaffensbreite dieser vielseitigen Künstlerpersönlichkeit gegeben.

Gerhard Marauschek⁶ schildert in seinem Anteil das Leben und die Zeitumstände des Pietro de Pomis, Gerbert Frodl behandelt die Architekturwerke des Künstlers, seinen Beitrag kann man als die konzentrierte Zusammenfassung seiner Dissertation sehen.

Fritz Heinemann⁷ setzt sich mit der venezianischen Frühzeit des Malers

³ Frodl 1966, S. 1-5.

⁴ Frodl 1966, S. 108-121.

⁵ Woisetschläger 1974a.

⁶ Marauschek 1974, S. 9-67.

⁷ Heinemann 1974, S. 130-143.

de Pomis auseinander, Kurt Woisetschläger⁸ beschreibt die österreichischen Werke und Günther Probst-Ohsthorff⁹ gibt einen Überblick über de Pomis Schaffen als Medailleur.

Die außergewöhnliche und einzigartige Gestaltung des Mausoleums scheint schon bald nach seiner Entstehung dazu beigetragen zu haben, dass der Bau in Stichen und Reiseberichten beschrieben wurde. Salomon Kleiner (1700-1761) gestaltete in einem Kupferstich (Abb.2) eine beeindruckende Abbildung der Westfassade, eine Ansicht von Süden, einen Schnitt und einen Grundriß des Grazer Mausoleums.

Ein kurzer Überblick soll über die wichtigste, im 18. und 19. und 20. Jahrhundert entstandene Literatur, berichten:

Ignatius Langetl erläutert 1732 den Bau, berichtet über die Baugeschichte, Begräbnisfeierlichkeiten und die Weihe, die 1714 stattfand. Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung beginnt 1874 mit Albert Ilg.¹⁰ 1883 bezeichnete erstmals Prof. Josef Wastler den italienischen Universalkünstler Pietro de Pomis als den Schöpfer des erzherzoglichen Grabbaus, er verfaßte die erste Baugeschichte und Beschreibung des Mausoleums.¹¹

Der älteste Bericht, der mir zur Verfügung stand, stammt von Franz Freiherr von Oer, Domkustos zu Graz "Die Grazer Domkirche und das Mausoleum Ferdinand II." aus dem Jahr 1915. In dem Teil, der das Mausoleum behandelt, widmet er sich einer Beschreibung des Aussenbaus und behandelt intensiv den Guftraum.¹² Von Oer bezieht sich in seinem Werk auf den schon erwähnten Bericht von Prof. Josef Wastler, der eingehend über das Mausoleum schrieb.

In dem Werk des Grazer Dompfarrers Dr. Rochus Kohlbach "Die barocken Kirchen von Graz", das Anfang der 1950er Jahre erschien, wird das Mausoleum, dort auch als *kaiserliche Sepultur* bezeichnet, beschrieben.¹³

⁸ Woisetschläger 1974b, S. 144-165.

⁹ Probst-Ohsthorff 1974, S. 176-189.

¹⁰ Frodl 1966, S. 3.

¹¹ Kohlbach 1951, S. 73.

¹² Oer 1915, S. 74-78.

¹³ Kohlbach 1951, S. 67-88.

Der größte Teil des Kapitels über das Mausoleum besteht in der Bearbeitung der Briefe und Anweisungen des Erzherzogs, den Schreiben und Berichten der Hofkammer und einer ausführlichen Baugeschichte. Im zweiten Werk Kohlbachs "Steirische Baumeister"¹⁴ ist eine sehr stark gekürzte Fassung über das Bauwerk zu finden.

Der Memorialbau findet in einer Reihe von Beschreibungen der Steiermark¹⁵, in einschlägiger Reiseliteratur und Überblickswerken Eingang.¹⁶ Dort kann man die wichtigsten Informationen¹⁷ über die Baugeschichte, den Bauherrn Ferdinand und den Architekten und Baumeister Pietro de Pomis erhalten, Kurzbeschreibungen und Abbildungen des Bauwerkes vervollständigen die Berichte.

1. Das Mausoleum Ferdinand II

1.1. Giovanni Pietro de Pomis

Der vielseitige Künstler Giovanni Pietro de Pomis stammte aus der oberitalienischen Bischofsstadt Lodi, die südöstlich von Mailand liegt. Sein genaues Geburtsdatum ist nicht mehr feststellbar, es wird um 1569/1570 angenommen.¹⁸

In Venedig, in der Werkstatt Tintoretts begann er etwa ab 1581/82 seine Ausbildung, die de Pomis dort ausschließlich als Maler erhalten zu haben scheint. Auf dem Gebiet der Architektur war er ein Autodidakt, der sein umfangreiches Wissen auf den vielen Reisen, die er als Universalkünstler des Grazer Hofes und als Privatmann in seine Heimat unternahm, vervollständigte. Vermutlich wurde er um 1589 von Venedig als Maler nach Innsbruck an den Hof des kunstsinnigen Erzherzogs Ferdinands von

¹⁴ Kohlbach 1961, S. 82f.

¹⁵ Woisetschlager 1973, S. 61.

¹⁶ Holzschuh-Hofer und Vancsa 2003, S. 300.

¹⁷ Brucher 1983, S. 24-29.

¹⁸ Marauschek 1974, Leben und Zeit. S. 12.

Tirol geholt. Nach ein paar Jahren, 1595/96 erfolgte seine Berufung durch die Erzherzogin Maria von Bayern, der Mutter Ferdinands, nach Graz, wo er sein weiteres Leben verbrachte. Dort trat gerade ihr Sohn, der junge Erzherzog, die Regierung in Innerösterreich (Steiermark, Kärnten und Krain) an.

Kurz danach unternahm Ferdinand eine Kavalierstour und Wallfahrt im April 1598 nach Loreto, bei der er mit sehr großer Wahrscheinlichkeit von dem ca. 28 jährigen Pietro de Pomis als künstlerischem Berater begleitet wurde. Diese etwa drei Monate dauernde Reise führte von Graz über Venedig, Padua, Ferrara, Rimini, Loreto, nach Rom. Dort hatte die Hofgesellschaft ausreichend Gelegenheit sowohl die antiken Ausgrabungsstätten als auch zeitgenössische Kunstdenkmäler und Kirchen und Klöster zu besichtigen.¹⁹

Sankt Peter war zu diesem Zeitpunkt bereits weitgehend fertig gestellt²⁰, die großen Kirchen wie Il Gesù (1576 bis 1584) von Vignola und Giacomo della Porta waren die neuesten architektonischen Errungenschaften.²¹

Auf der Rückfahrt machte die Reisegesellschaft in Caprarola, Viterbo, Siena und Florenz Aufenthalt, Bologna, Mantua, Trient und Brixen waren ebenfalls Stationen dieser Reise. Schon aus der Aufzählung der Orte kann man sich gut vorstellen, mit welcher umfangreichen Anregungen der junge Hofkünstler aus den führenden italienischen Zentren der Kunst nach Graz zurückkehrte.

Eine zweite große Reise machte de Pomis 1598 mit der Mutter des Erzherzogs, Maria von Bayern, die ihre Tochter, eine Schwester Ferdinands, nach Spanien begleitete, um sie dem Infanten Philipp als Braut zuzuführen. Die wichtigsten Städte, in denen Aufenthalt genommen wurde, waren Verona, Ferrara, Mantua, Cremona, Mailand, Pavia, Genua, Marseille, Barcelona und Madrid. Das Gefolge umfaßte ca. 600 Personen und bewegte sich sehr langsam vorwärts, denn jede Stadt begrüßte die Reisegesellschaft mit ausgedehnten Zeremonien und Festlichkeiten.

¹⁹ Marauschek 1974, S. 17.

²⁰ Bredekamp 2002, S. 104f.

²¹ Vergl. diese Arbeit, S. 65.

Der Aufenthalt allein in Mailand dehnte sich auf mehr als zwei Monate aus und die Zeit wurde von der Mutter Ferdinands hauptsächlich dazu verwendet, um den Klöstern, Kollegien, Kirchen und Heiligtümern der Stadt und der näheren Umgebung einen Besuch abzustatten. Pietro de Pomis hatte auf dieser Station in seiner Heimat ausreichend Gelegenheit, die manieristisch-lombardische Architektur kennen zu lernen und zu studieren.²²

Es ist gut vorstellbar, welch tiefen Eindruck die Erlebnisse und Erfahrungen hinterließen, die Pietro de Pomis auf diesen Reisen machte und seine weitere künstlerische Entwicklung beeinflussten.

Ab 1607 schuf der Künstler ein Bauwerk in Graz, das zeitlich vor dem Mausoleum entstand, es ist dies die Mariahilfer- Kirche²³, wobei der Grundstein gemeinsam von Ferdinand, seiner Frau Maria Anna und von Hans Ulrich von Eggenberg 1607 gelegt wurde. Die Weihe der Wallfahrtskirche fand 1611 statt, die Fassade zeigt heute ein komplett anderes Bild als zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die jetzige Zweiturmfassade stammt aus dem 18. Jahrhundert, Pietro de Pomis fand hier die letzte Ruhestätte in seinem Bauwerk. Diese Kirche stellt bereits einen ersten Bezug zu italienischer Architektur her, die Fassade lehnt sich an die Kirchenfassaden Palladios in Venedig an, darauf soll in einem späteren Kapitel eingegangen werden.

1614 entschloß sich der damals 36- jährige Erzherzog Ferdinand, eine Begräbnisstätte für sich und seine Familie in Graz zu errichten und er wählte den Platz seiner Begräbnisstätte auf dem alten Friedhof um die Ägidius Kirche, dem heutigen Grazer Dom, aus, wo an der Südseite der Domkirche damals noch die Katharinenkapelle aus dem 13.Jhdt. stand.²⁴ Der Hofmaler Pietro de Pomis erhielt 1614 den Auftrag einen Neubau an der Stelle der alten romanischen Katharinenkirche, mit anschließendem Mausoleum zu errichten.

²² Marauschek 1974, S. 19.

²³ Frodl 1974, S. 121-125.

²⁴ Steinböck 1989, S. 62.

Im September 1615 wurde er von Ferdinand zum *Consiglerio, Ingegniere et Architetto di Sua Altezza* ernannt.²⁵

1.2. Örtliche Situation in Graz und Baugeschichte

Der erwähnte Vorgängerbau, die alte Kapelle, die vom Domfriedhof umgeben war, mußte weichen und sie wurde abgetragen.²⁶ An dieser Stelle entstand eine schmale Baulücke zwischen der südlich am Dom angebauten Sakristei²⁷ und dem seit 1597 bestehenden Domherrenhof, der an die alte, romanische Katharinenkapelle im Süden anschloss.

Gegenüber liegt auch heute noch das Jesuitenkollegium, das schon zu Beginn der Bauzeit existierte. Der Bauplatz, der durch den Abriß der alten Katharinenkirche entstand, war sehr schmal (Abb.3) und wurde von den umgebenden Gebäuden eingengt. Das bedeutete, dass sich der Architekt de Pomis in seiner Planung des Grabbaus nach den vorhandenen Gegebenheiten richten musste.²⁸

Eine weitere Einschränkung erfuhr der Baumeister durch einen gedeckten Gang, der von der tiefer gelegenen Bürgergasse vom Jesuitenkollegium zum Dom führte, um einen von der Witterung unabhängigen Zugang der Patres zur Domkirche zu gewährleisten. Der Gang musste eine Terrainstufe überbrücken und wurde erst im 19.Jahrhundert entfernt und durch die heute existierende, in das Plateau eingeschnittene Stiege ersetzt.²⁹

Frodl gibt keine Beschreibung, wo und wie der von ihm erwähnte Gang verlief, man könnte ihn sich etwa im Bereich der heute vorhandenen Stiege vorstellen, der aber an dieser Stelle die Sicht auf die Westfassade

²⁵ Kohlbach 1961, S. 83.

²⁶ Steinböck 1989, S. 63.

²⁷ Die Sakristei wurde ebenfalls von Pietro de Pomis um 1615 angebaut.

²⁸ Kohlbach 1951, S. 77, berichtet, dass der Abriss der alten Katharinenkapelle erst 1620 erfolgte. In Anbetracht der baulichen Situation ist es kaum vorstellbar, dass die neue Kirche über die alte gebaut wurde.

²⁹ Frodl 1966, S. 7.

erheblich behindert haben muss. Ein Zugang zum Hauptportal und zum Platz vor der Fassade wäre dann über die Ostseite des Mausoleumsbaus, an der südlichen Wand des Domes entlang, zum Platz vor der Katharinenkirche, vorstellbar.

In Rochus Kohlbachs "Steirische Baumeister" in dem Beitrag über das Jesuitenkollegium³⁰ und die alte Universität befindet sich ein Stich (Abb.4), der das Kollegium in einer Ansicht, etwa vom Dachfirst der Domkirche gesehen, zeigt. Über der Bürgergasse, wo sich eine Durchfahrt auf Strassenebene befindet, ragt ein Bauteil nach Osten, der direkt an das Kollegium anschliesst. Dieser Anbau liegt genau der an der Stelle, wo heute der Haupteingang zum Kollegium ist. Im ersten Stock über der Durchfahrt könnte sich der Übergang für die Jesuitenpatres zum Dom befunden haben, der auf den Platz, der durch den Abriss der alten Katharinenkapelle entstand, auf gleichem Niveau mündete.

Wahrscheinlich ist damit der von Frodl erwähnte Übergang vom Jesuitenkollegium zur Domkirche gemeint.

Noch einen Hinweis zu dem früher bestehenden Übergang gibt ein Plan der Stadt Graz³¹ von 1635, auf dem man das Mausoleum, bereits vollständig erbaut, sehen kann (Abb.5). Ein Gang mit bogenförmiger Durchfahrt über der Bürgergasse führt vom Jesuitenkollegium direkt zum Mausoleum.

Ein Kupferstich (Abb.6) aus Ignatio Langetl "Mausoleum Graecense Imperatoris..." aus 1732³² zeigt den Vorplatz mit der Westfassade wie er sich uns heute darstellt. Vielleicht ist der bis ins 19.Jahrhundert existierende überdachte Gang ein paar Meter nördlicher verlaufen, direkt auf den Haupteingang des Domes zu, oder Langetl hat ihn in der Ansicht weggelassen, um dem Betrachter die volle Wirkung der Westfassade zu präsentieren. Jedenfalls ist auf dem Stich die Enge des Platzes, links und rechts der Fassade, unübersehbar dargestellt.

³⁰ Kohlbach 1961, S. 77.

³¹ Kohlbach 1961, S. 151.

³² Woisetschlager 1974a, Siehe Bildteil, Abb. 2.

Am 23. Juni 1614 ergeht erstmals ein Auftrag von Ferdinand, 2000 Gulden für das geplante Bauwerk zur Verfügung zu stellen, weitere Zahlungen von 8000 Gulden waren erforderlich, um die notwendigen Vorarbeiten wie den Abbruch der alten Kapelle, Aufschüttungen und Planierungsarbeiten im Friedhofgelände vornehmen zu können.³³

Die Grundsteinlegung erfolgte im Frühjahr des nächsten Jahres, zu der de Pomis 1615 selbst die Gründungsmedaille (Abb.7) anfertigte. Diese Medaille stellt auf einer Seite die geplante Ansicht des Baus dar, auf der anderen sind Brustbilder Erzherzog Ferdinands und seiner Frau Maria Anna (Abb.8) zu sehen. Die Gründungsmedaille ist eine wesentliche Grundlage der Analyse des Mausoleums und wird in einem folgenden Kapitel eingehend behandelt werden.

Im März 1616 starb Maria Anna und wurde in der neuen Gruft des Mausoleums beerdigt.³⁴ Daraus kann man schließen, dass sowohl die Fundamente, als auch der Sockel, auf dem der gesamte Komplex ruht und auch der Guftraum, der unter der Erde liegt, fertiggestellt gewesen sein müssen.

Der Erzherzog litt unter erheblicher Geldknappheit, ein großer Teil seiner finanziellen Mittel floss in die Abwehr der Türken, die zu einer der wichtigsten Aufgaben Ferdinands wurde. Große Aufwendungen waren erforderlich, um die Gegenreformation voranzutreiben und ausgedehnte Festivitäten rissen zusätzliche Löcher in die Staatskasse.³⁵ Diese prekäre finanzielle Situation wirkte sich äußerst negativ auf den Fortschritt der Bautätigkeit aus.

Nach dem Tode seines Onkels Matthias, der kinderlos starb, wurde Ferdinand 1619 zum römisch- deutschen Kaiser gewählt. Ab jetzt hatte Ferdinand II. die Interessen des Reiches zu vertreten, der 30-jährige Krieg, der an den Gegensätzen der Katholischen Liga und der Protestantischen Union innerhalb des Heiligen Römischen Reiches entflammt war, hatte 1618 begonnen.

³³ Frodl 1966, S. 20f.

³⁴ Franzl 1962, S. 147.

³⁵ Franzl 1962, S. 145.

Gleich nach seiner Wahl zum Kaiser verlegte Ferdinand seine Residenz von Graz nach Wien, was mit weitreichenden Konsequenzen verbunden war.³⁶ Für den Grabbau bedeutete das, dass der Geldfluss langsam versiegte und der Fortschritt auf der Baustelle ins Stocken geriet. Der für den Bau verantwortliche Pietro de Pomis war während dieser Zeit mit mehreren Aufgaben betraut und war immer wieder von Graz abwesend. Eine mehrere Monate dauernde Reise führte ihn 1619 in seine Heimatstadt Lodi und die Lombardei. Von dort zurückgekehrt, ließ er unmittelbar danach Teile der Fassade niederreißen und veränderte den vor fünf Jahren begonnen Bau des Mausoleums nachhaltig.³⁷ Die Umgestaltungen erwiesen sich als tiefgreifend und die Katharinenkirche erhielt in der Fassade und dem östlichen Abschluß ihre heutige Gestalt. Der zweigeschossige Sakristeibau, also die ummantelte Apsis, wurde zusätzlich mit einem Attikageschoß versehen, das erst im Laufe der Änderung nach 1620 hinzugefügt wurde. So wurde eine Übereinstimmung mit dem Verlauf des Gebälks an Kirche und Mausoleum erzielt und der Ostabschluß in den Gesamtbau integriert.³⁸ Die um 1620 einsetzenden Umbauarbeiten werden hauptsächlich in den verärgerten und ungehaltenen Berichten der Hofkammer an den Kaiser Ferdinand dokumentiert. Vor allem erregte der teilweise Abbruch der schon bestehenden Fassade großen Unmut der Hofkammerbeamten.³⁹ 1622 waren Mauern und Dachstuhl fertig und man konnte mit dem Decken des Daches beginnen.⁴⁰ 1623 gab Ferdinand II. weitere Zahlungen in Auftrag, um Kupfer zur Eindeckung, den Lohn für Maurer, Zimmerleute und Spengler zur Verfügung zu stellen. 1629 wurde Pietro de Pomis sogar nach Wien bestellt, offenbar um dem Kaiser persönlich Bericht zu erstatten.⁴¹ Interessant in diesem Zusammenhang scheint jedenfalls die Tatsache zu

³⁶ Marauschek 1974, S. 38.

³⁷ Frodl 1966, S. 31-39.

³⁸ Brucher 1983, S. 26.

³⁹ Oer 1915, S. 74.

⁴⁰ Kohlbach 1951, S. 77.

⁴¹ Kohlbach 1951, S. 78f.

sein, dass de Pomis trotz widriger Umstände und Ungereimtheiten nicht in der Gunst seines Herren fiel. Die anschließenden Jahre, die die Bautätigkeit des Mausoleums betreffen, schienen von Geldmangel, Unstimmigkeiten und auch von Intrigen gegen den Hofkünstler geprägt zu sein.⁴²

Im März 1633 verstarb Giovanni Pietro de Pomis und er hinterließ einen nicht fertiggestellten Bau, der Grazer Hofbaupolier Pietro Valnegro übernahm die schwierige Aufgabe, den Bau zu vollenden.

Ein Bericht der Hofkammer aus dem Jahr 1633 über den herrschenden Bauzustand gibt ein ziemlich deutliches, eigentlich verheerendes Bild. Große Teile des Gewölbes waren noch nicht eingedeckt und es waren bereits witterungsbedingte Schäden entstanden. Die Ausstattung der Räumlichkeiten fehlte vollends, der Turm war erst zu zwei Drittel fertiggestellt und in der Westfassade waren die Nischen- und Giebelfiguren nicht installiert. Es waren weder die Fenster gerahmt noch vergittert, am Außenbau fehlten Teile der Ornamente und bis dahin bereits verwitterte Gesimse mussten erneuert werden.⁴³

Nach dem Tod Kaiser Ferdinands II. am 15. Februar 1637 in Wien, wurden seine sterblichen Überreste noch im gleichen Monat nach Graz überführt und er wurde in der Krypta seines nur aussen vollendeten Mausoleums beigesetzt. Der Innenraum war noch im Rohzustand und es war lediglich die Gruftkapelle fertiggestellt und ausgestattet.⁴⁴

Die restliche Ausstattung der Katharinenkapelle und des Mausoleums erfolgte im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts nach Entwürfen des jungen Johann Bernhard Fischer von Erlachs.⁴⁵

Erst hundert Jahre später, nachdem der Bauauftrag ergangen war, erfolgte 1714 die Weihe der Katharinenkirche mit dem Mausoleum.

⁴² Frodl 1966, S. 24f.

⁴³ Frodl 1974, S. 111.

⁴⁴ Frodl 1974, S. 111.

⁴⁵ Woisetschläger 1973, S. 61.

2. Analyse der Architektur

2.1. Grundriß/Aufriß

Im Grundriß (Abb.9) ist zu erkennen, dass das Bauwerk aus zwei miteinander verbundenen Baukörpern besteht, der Katharinenkirche und dem an den südlichen Querhausarm der Kirche angeschlossenen eigentlichen Mausoleumsbau. Der Komplex erstreckt sich parallel zum Dom, etwas weiter nach Osten versetzt, in west-östlicher Ausrichtung. Die Katharinenkirche schließt im Süden unmittelbar an den Dom an, es liegt ein schmaler Durchgang dazwischen, der zum östlichen Abschluß, zu der Apsis des Gebäudekomplexes führt (Abb.3).

Die Kirche hat einen kreuzförmigen Grundriß mit einem einschiffigen Langhaus, das Querhaus wird rechteckig abgeschlossen und über der Vierung erhebt sich eine Kuppel. Die Kirche ist von Westen durch ein Eingangsportal zu betreten, das sich in der Mittelachse des Langhauses befindet. In der Verlängerung des Kirchenschiffes und in der gleichen Breite schließt sich eine halbkreisförmige Apsis an. Konzentrisch zur halbkreisförmigen Apsis, bis zur Außenwand des Querhauses wird nach Osten eine Wand gezogen, dadurch entstehen dort im Erdgeschoß Räumlichkeiten, die die Sakristei und Nebenräume beherbergen.

An den östlichen Scheitel der Apsis grenzt ein runder Turm an, in dem eine Wendeltreppe in die oberen Geschosse des Turmes und in die Nebenräume über der Sakristei führen. Dieser zylinderförmige Bau des Turms liegt zwischen der Außenwand der Apsis und den Nebenräumen, die durch das Einziehen der parallelen äußeren Begrenzungswand entstanden sind. Er ragt zusätzlich leicht aus der nach Osten gekrümmten Außenwand vor.

An den südlichen, etwas weniger tiefen Querhausarm schließt sich nach einem Zwischenglied, in dem die Wendeltreppe zur Gruft integriert ist, das

ovale Mausoleum an. Dieser Bau wird von einer dem Grundriß entsprechenden ovalen Kuppel überspannt.

Das Oval des Mausoleumsbaus liegt parallel zum Langhaus, Vierungskuppel und Mausoleumskuppel befinden sich auf einer Achse. Genau unter dem Raum des Mausoleums liegt im Kellergeschoß die Gruft Kaiser Ferdinands II., die sich aus der Form des darüber liegenden ovalen Raumes ergibt.

Auf dem Grundriß stechen die sehr stark dimensionierten Mauern ins Auge. Anscheinend mussten die Außenwände so dick gestaltet werden, um den Schub der Kuppel aufzufangen. Im Inneren fällt an der Fensterlaibung die Dicke der Mauern auf und so wird sehr viel an Lichteinfall von aussen weggenommen.

Der Aufriß (Abb.10), in der Mitte des Querhauses, am Scheitel des Tonnengewölbes geschnitten, lässt erkennen, wie das Zwischenglied, das an den südlichen Querhausarm anschließt, die beiden Architekturteile miteinander verbindet. Die Vierungskuppel erfährt durch den Tambour eine zusätzliche Streckung in die Höhe. Die Kuppel über der Vierung der Katharinenkirche ist im Querschnitt ein halbes Oval und sie ist etwas höher als die Kuppel mit Laterne des ovalen Grabbaus.

Diese Kuppel ist von deutlicher Längssteckung in die Höhe, die von außen durch die Überdachung des tonnengewölbten Querhauses und des Verbindungsgliedes, das in der Kuppel des Mausoleums mündet, nicht erkennbar ist. Durch die hohe und schmale Laterne wird der Raum weiter in die Höhe gedehnt, zwischen der Grabkapelle im Kellergeschoß und dem darüber liegenden Mausoleum ist ein offener Durchbruch, so dass der Blick von den Sarkophagen bis in die Spitze der Laterne eine große Distanz überwindet.

2.2. Die Gestaltung des Innenraumes

Das einschiffige Langhaus wird von einer Tonne überwölbt, das Querhaus ist ebenfalls tonnengewölbt. Die Vierungskuppel, die mit einem Tambour

versehen ist, wird von Pendentifs (Abb.11) gestützt, die das Gewicht der Kuppel in mächtige Eckpfeiler ableiten.

Im Bereich der Vierung erfolgt die Gliederung der Wand durch gebündelte Pilaster mit Kompositkapitellen, das massive Gebälk, das auf diesen Pilastern ruht, läuft im Innenraum durch das Langhaus, Querhaus und die Apsis (Abb.12).

An den Langhauswänden sind je zwei Fenster eingeschnitten, dort bleibt die Wand ungegliedert. Zwei ovale Fenster in der Tonnenwölbung des rechten Querhauses und Fensteröffnungen im Tambour der Kuppel lassen das Licht direkt von oben in die Katharinenkirche einfallen. Das Gebälk im Bereich der Vierung ist verkröpft, die Gurtbögen setzen über dem Gebälk auf. Johann Bernhard Fischer von Erlach werden die Entwürfe zu den Stuckdekorationen, die im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sind, zugeschrieben.⁴⁶

Um von der Kirche in das Mausoleum zu gelangen, muss man, wie schon erwähnt, das rechte Querhaus und das schmale Zwischenglied, das unmittelbar anschließt, durchschreiten. Im Inneren sind die beiden Baukörper raummäßig voneinander isoliert, der Zugang erfolgt durch eine eher klein dimensionierte Maueröffnung (Abb.13). Die Wandgliederung des ovalen Zentralraums erfolgt durch übereinander liegende Nischen mit dazwischen liegenden großen Rundbogennischen.

Die Gewölbezone wird von einem am Fuß der Kuppel laufenden Gesims deutlich abgesetzt (Abb.14). Die schon im Querschnitt beschriebene ovale Kuppel der Grabkapelle ragt im Inneren hoch auf und die gesamte Kuppelwölbung wird mit sehr fantasievollem Stuck und in Stuckrahmen gefassten Fresken geschmückt (Abb.15). Der Eintretende erblickt in der Gewölbezone, die dem Eingang gegenüberliegt ein ovales Fresko, das den triumphierenden Ferdinand über dem der Häresie verfallenen Protestantismus zeigt (Abb.16). Die Entwürfe zur Innendekoration des Zentralraums und der Kuppel werden Johann Bernhard Fischer von Erlach

⁴⁶ Franzl 1962, S. 147.

zugeschrieben und die Ausführung erfolgte von Josef Antonio Serenio, Girolamo Rossi und Antonio Quadrio um 1690.⁴⁷

In der Mitte des Bodens ist eine ebenfalls ovale, vergitterte Öffnung eingelassen, die den Blick in den Gruftraum, der im Untergeschoß liegt, führt (Abb.17). Die eigentliche Gruftkapelle, in der eine schlichte Marmorplatte auf den hier bestatteten Ferdinand II. und seine Frau hinweist, ist sehr niedrig und von einem seichten Gewölbe überspannt, das kaum eine Gliederung besitzt. Dort stehen jetzt die Sarkophage der Eltern des Kaisers.

2.3. Die Westfassade

Die Ansicht von Westen scheint einer ganz bewussten und geplanten Regie zu unterliegen. Die Fassade füllt den ganzen Raum zwischen dem Grazer Dom und dem Domherrenhof vollständig aus. Wenn man über die Stufen von der Bürgergasse auf die Terrainstufe, auf der das Mausoleum und der Dom errichtet sind, hinaufsteigt, ist es erforderlich den Blick steil aufrichten, um die monumentale Inszenierung des Baukomplexes im Ganzen erfassen zu können. Der Platz vor dem Gebäude ist sehr klein und man hat kaum die Möglichkeit zurückzutreten und den Bau aus einer gewissen Entfernung zu betrachten (Abb.18).

Dem Besucher bietet sich ein streng symmetrisch-axialer Aufbau, bei dem sich in der Mittelachse über der Westfassade mit dem geschwungenen Giebel die Skulptur der heiligen Katharina, die Vierungskuppel und die Turmkuppel mit der Laterne staffeln.

Der Turm, der die Apsis nach Osten abschließt, wird völlig von der Vierungskuppel verdeckt und man kann nur mehr den Kuppelhelm mit der Laterne sehen. Die räumliche Anordnung der hintereinander liegenden, grün verwitterten Kuppeln ist nicht auszumachen, sie erscheinen dem Betrachter in einer Ebene übereinander zu liegen und dadurch wird der

⁴⁷ Steinböck 1989, S. 70.

bühnenartige Effekt der Fassade noch zusätzlich gesteigert. Der Bau wird links vom Dom und rechts vom Domherrenhof eingezwängt, so dass das südliche Querhaus und der Mausoleumbau verdeckt sind und nur die Fassade zu sehen ist.

Der Komplex des Memorialbaus ruht auf einer niederen, glatten Plattform aus grauem Marmor, die von wenigen Stufen, die direkt zum Eingangsportal führen, überwunden wird. Eine mächtige, hohe Postamentzone, auf der die Säulen ruhen, läuft um den gesamten Außenbau, sie bildet die Basis der Fassadengestaltung (Abb.19).

Die Westfassade wird durch den Einsatz von zwei hintereinander liegenden Säulenordnungen gegliedert, wobei eine Ordnung aus einem tragenden Element und dem darauf lastenden Gebälk gebildet wird. Der Aufbau der Fassade ist eingeschossig mit einer Attikazone und die Gliederung der Westfront erfolgt durch vier mächtige Pilaster, die mit einem toskanischen Kapitell versehen sind. Über diese Ordnung legt de Pomis eine zweite, die aus Dreiviertelsäulen mit ionischen Kapitellen besteht.

Durch die Anordnung Stützelemente entsteht ein Rhythmus a-b-a.

Sie bilden die vertikale Gliederung und es entstehen drei senkrechte Bereiche, der mittlere und breitere ist mit dem Eingangsportal versehen, seitlich davon je links und rechts befinden sich Wandfelder, in denen zwei übereinander liegende Nischen angeordnet sind. Die Ordnung, die durch die Dreiviertelsäulen gebildet wird und über der Pilasterordnung liegt, ist etwas höher und das schmale Kapitell der Pilasterordnung endet etwa auf der Hälfte der Volute des ionischen Kapitells der Dreiviertelsäulen (Abb.20). Die Säulenhälse beider Stützelemente liegen auf gleicher Höhe. Das auf den Kapitellen auflastende Gebälk beider Ordnungen ist verkröpft, wobei das Gebälk der hinten liegenden Ordnung breiter ist, als in der vorne liegenden. Die erste wirklich ausgeprägte und massive Horizontalgliederung erfährt die Fassade durch das weit ausladende, über den Stützelementen verkröpfte Gesims (Abb.21).

Zwischen den Säulenordnungen des Erdgeschosses mit dem massiven Kranzgesims des Gebälks und dem monumentalen Abschluß des riesigen Dreieckgiebels mit dem darüber gespannten Segmentgiebel wird ein Attikageschoß gelegt. Dieser Bereich liegt wie ein eingeschobener, horizontaler Puffer zwischen Erdgeschoss und Giebelzone und so erfährt die Monumentalität des Giebelgeschosses durch die Vermittlung der Attikazone eine Milderung. Über der Attikazone spannt sich ein monumentaler Dreiecksgiebel, der von einem runden Segmentgiebel umschrieben wird.

Die Stützelemente des Erdgeschosses werden in den Bereich der Attikazone in Form von kräftigen kurzen Pilastern verlängert, die wie Verbindungsglieder, fast Scharniere, den unteren Teil der Fassade mit dem darüber gesetzten, monumentalen Giebelteil zusammenhalten und verklammern. Den Pilastern der Attikazone ist im Gegensatz zur unteren Zone, wo eine Ordnung mit Dreiviertelsäulen vorgelagert ist, ebenfalls eine Ordnung mit Pilastern vorgelegt. Sie haben Kapitelle mit Voluten, die um 90° gedreht sind und man sieht die Voluten in der Seitenansicht (Abb.22). Die kurzen, kräftigen Pilaster der Attika tragen ein monumentales, weit vorkragendes Gesims. In den Feldern der Attikazone, die über den Nischen mit den Figuren liegen, sind Steinrahmen zu sehen, in denen sich Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina befinden.

Über den beiden mittleren Säulen, die das Eingangsportal umrahmen, wird ein kleiner Segmentgiebel gespannt, der in die Attikazone hineinschneidet und sie dort überlagert (Abb.22). Das verkröpfte Gesims der Säulenordnungen des Erdgeschosses wird zur Basis für den runden Bogen des Giebels. In den Ecken des Kreisabschnittes kann man die, sich hinter der Ebene des Segmentgiebels befindenden, sich nach oben fortsetzenden kräftigen Pilaster erkennen. Im Bereich über dem Scheitel des kleineren Segmentgiebels ist ein teilweise verdeckter Putto zu sehen und fast völlig überschchnittene Steinrahmungen (Abb.22).

Diese von einem Betrachterstandpunkt vor der Fassade nicht mehr wahrzunehmenden Elemente sind wahrscheinlich Bestandteile der ersten Fassadengestaltung, die Pietro de Pomis 1620, nachdem er von einer Reise in die Lombardei zurückgekehrt war, überbaute⁴⁸ und unter anderem den Segmentgiebel über dem Portal einfügte und zu der heute sichtbaren Front umänderte.⁴⁹

An die Attika schließt ein massiver Dreiecksgiebel an, die Basis des Dreiecks ist unverkröpft und betont die horizontale Ausrichtung.

Über dem Dreieck spannt sich der Bogen eines Kreissegments, der am Scheitel eine Verkröpfung bzw. ein Vorspringen erfährt und so zu einem Sockel für die in der Mitte auf einem Postament stehende Figur der Heiligen Katharina wird. Links und rechts von ihr stehen zwei Engel auf niedereren Postamenten, die sich aus der hinter der Fassade ergebenden Verlängerung der äußeren Säulen, bilden. Die Heilige Katharina ist mit ihren Attributen, dem Schwert und dem Rad versehen, die Engel halten Lorbeerkränze in erhobenen Armen. Der Segmentbogen des runden Giebels (Abb.23) befindet sich um eine vertikale Ebene hinter den Dreiecksgiebel versetzt. Im Tympanon des Dreiecks (Abb.21) ist in der Mitte ein Rundbogenfenster angebracht, durch das Licht in das Innere der Kirche fluten kann. Das Fenster wird von zwei Dreiviertelsäulen mit ionischen Kapitellen gerahmt, die ein Gebälk tragen. Dieses Architekturmotiv hat die Form einer Ädikula. Auch in das Tympanon setzen sich die Pilaster der Attika fort, kurze phantasievolle Stützelemente durchdringen das Giebelfeld und ragen als kurze, kräftige, vertikale, viereckige Lisenen in das Giebelfeld des Kreisbogens.

Das Eingangsportal wird von einem Ädikulamotiv, das aus einem kleinen flachen Dreiecksgiebel besteht und von Pilastern mit einem Gebälk getragen wird, eingerahmt (Abb.19). Dort hängt im Fries eine Blätter- und Fruchtgirlande. Darüber lagert auf einem Aufsatz eine Tafel (Abb.22) mit einer Inschrift, die folgend lautet:

⁴⁸ Frodl 1966, S. 31-38.

⁴⁹ Vergl. diese Arbeit, S. 7-11.

CAESAREUM MAUSOLEUM
DIVI FERDINANDI II ROM: IMPERATORIS
*S.CATHARINAE V. & M. SACRUM.*⁵⁰

Die Grundstruktur der Wand wird verschleiert, indem im Bereich über dem Eingang mit der Inschrifttafel die Kapitell- und Attikazone überreich mit schmückenden, plastischen und architektonischen Elementen verziert wird. Die Detailformen setzen sich aus Frucht- und Blumengirlanden, aus fantasievollen Gebilden, aus Voluten, Kartuschen und Muschelschalen zusammen. Über der Inschrifttafel, im Bereich des Gebälks befindet sich ein monumentaler, geflügelter Engelskopf, der wie eine Skulptur über die Fassade herausragt und die ganze Breite des Mittelfeldes einnimmt. Die Bauornamente wirken wie gedreht und sind plastisch sehr stark ausgearbeitet und gegliedert.

Von den links und rechts des Eingangs positionierten Nischen sind die unteren als Wandfelder gestaltet, in denen sich bemalte Bleitafeln befinden. Die zwei oberen Nischen dienen zur Einstellung von zwei stehenden Figuren, sie sind in Form einer Ädikula gebildet und werden von Pilastern gerahmt und mit einem Segmentbogen abgeschlossen (Abb.19). Die Westfront wirkt wie einen abschließenden Riegel vor das Langhaus und die bogenförmige Rundung des Segmentgiebels spiegelt die Tonnenwölbung des Innenraums wider. Die Gliederung der Westfassade bereitet den Betrachter nicht ausreichend auf die räumliche Gestaltung des dahinterliegenden Innenraums vor.

Die Fassade wird über das Ausmaß des einschiffigen Raums des dahinterliegenden Langhauses nach außen verbreitert und nach den äußeren Stützelementen nach hinten geknickt (Abb.9).

Die Fassadengliederung wird um 90° gedreht und mit einem vertikalen Element der Westfassade weitergeführt (Abb.24). Dieses eine, um die Ecke weitergeführte Element wird nicht konsequent vollständig

⁵⁰ *Das heilige kaiserliche Grabmal des göttlichen römischen Kaisers Ferdinands II , der Heiligen Katarina, Jungfrau und Märtyrerin (gewidmet).*

ausgeführt, hinter der Dreiviertelsäule ist nur die westliche Kante des dahinterliegenden Pilasters zu sehen (Abb.25), die östliche Kante existiert nicht. Neben dieses Stützelement setzt de Pomis die zwei hintereinander liegenden Säulenordnungen als Abschluß der Front zur weiterführenden Langhauswand in Form von zwei hintereinander liegenden Pilastern fort. Der in eine Ebene nach hinten gesetzte Segmentbogen des abschließenden Rundgiebels entspricht der Breite des um die Ecke gezogenen Stützelementes der Fassade und liegt genau über der um die Ecke geknickten Dreiviertelsäule.

Gleich anschließend an die um die Ecke geknickte Schaufassade, springt die Langhauswand zurück und wird zur Nordfassade mit dem nördlichen Querhaus. Nach dem Knick findet das vertikale Weiterführen der Pilaster in der Attikazone nach dem gleichen Prinzip statt, wie in der Westfassade. Das rechtwinkelige Umklappen der Westfront steigert die Dreidimensionalität der Eingangsfassade, es entsteht fast eine bühnenartige Konstruktion. Die Teile der Fassade wirken sehr kompakt, plastisch durchgearbeitet und wie hintereinander gestaffelt und aus sich heraus geschnitzt (Abb.20). Sie sind nicht wie "vorgeklebte" Elemente, sondern gehören zusammen und wachsen aus einem Block hervor.

Die rhythmische Abfolge der übereinanderliegenden Giebelformen steigert den Höhenzug und die Monumentalität nach oben, genauso wie die sich hinter den Bauteilen weitergezogenen Stützelemente, die von den Piedestalen bis unter den Segmentgiebel gehen.

Besonders sichtbar wird diese Gestaltungsform bei den Säulen, die das Portal einrahmen, sie haben eine vertikale Ausdehnung vom Marmorsockel bis zum Gesims des Kreisbogens (Abb.19) im Segmentgiebel. Mit diesen Maßnahmen wird zusätzlich eine Konzentration auf die Mittelachse erreicht und die Plastizität gesteigert. Die Konturen sind scharf und geometrisch, sie sind klar abgegrenzt und wirken sehr streng. Der massive Drang nach oben erfährt eine deutliche Dämpfung durch den auf die Fassade aufgesetzten Kreisbogen des Segmentgiebels, der Höhenzug wird gebremst und beendet.

2.4. Die restliche Aussenfassade

Die horizontale Gliederung der restlichen Aussenfassade (Abb.26) erfolgt nach den gleichen Prinzipien wie in der Westfront: die hohe Postamentzone hat ein sehr dominantes Sockelgesims, das sich über den Postamenten der Pilaster verkröpft. Das Gebälk mit dem glatten Kranzgesims und die Attika mit dem weit ausladenden Gesims, das den Bau nach oben abschließt werden um den ganzen Komplex der Kirche und des Mausoleumsbaus herumgeführt (Abb.27). Die Wand erfährt wie in der Westfassade eine vertikale Gliederung in Form von zwei unterschiedlichen, hintereinander liegenden Ordnungen, die nicht gleich hoch sind. Die hinten liegenden Pilaster, die niedriger sind, haben toskanische Kapitelle und es liegt ein Gebälk auf, das im Architrav mit Faszien versehen ist (Abb.28). Die vorgeblendeten Pilaster haben ionische Kapitelle, im darüber liegende Fries sind Triglyphen angebracht. De Pomis spielt hier, wie in der Westfassade mit der Ambivalenz der zwei Ordnungen und mischt sie, der springende Punkt der Fassadengestaltung liegt im Bruch mit den herrschenden Regeln der Säulenordnungen. Die hier erfolgte Anwendung von Triglyphen im Fries gemeinsam mit den ionischen Kapitellen entspricht nicht dem klassischen Kanon einer Säulenordnung. Auch hier wird wie in der Westfassade der Bereich des Frieses über den Kapitellen verkröpft und dann von einer Platte abgeschlossen. Über dem Fries lastet das weit auskragende, im Vergleich zur Westfront nicht verkröpftes Gesims, und die darüber liegende Attikazone. Die Attika der restlichen Aussenfassade wird im Prinzip so wie die Attikazone der Westfront gegliedert, sie hat hintereinander gelegte Pilaster, die vorne liegenden haben um 90° gedrehte Voluten, die in der Seitenansicht gezeigt werden.⁵¹

Durch die Vertikalgliederung entstehen im Erdgeschoß rechteckige Wandfelder, die unterschiedlich ausgefüllt werden (Abb.27). In den fensterlosen Teilen des Gebäudes, wie z.B. an der nördlichen

⁵¹ Vergl. diese Arbeit, S. 17.

Querhauswand und an einem Teil der Außenwand des Zentralbaus sind seichte Nischen (Abb.31) eingelassen, an der Ostfassade werden in den Wandfeldern zwei Fenster übereinander angeordnet. Die obere Fensterverdachung liegt unmittelbar unter dem Gebälk und die unteren Fenster liegen knapp über dem Sockel auf. Nur das südliche Querhaus hat drei übereinander liegende Fenster (Abb.27).

Dort, wo das südliche Querhaus mit der Wand, die parallel zur Apsis gezogen wurde, zusammenstößt und wo der Turm in das Rund der Apsis einschneidet (Abb.29), werden in die Ecken geknickte Pilaster gestellt.

Auf die Sakristeiräume wurde die Attika des Ostabschlusses im Zuge des nachhaltigen Fassadenumbaus nach 1620 aufgesetzt.⁵² Das ist dort zu erkennen, wo die Pilaster der Attikazone an den Schnittstellen zum Zentralbau und zum Turm nur teilweise zu sehen sind, da sie überbaut wurden. Noch deutlicher wird die später aufgestockte Attikazone in den Innenräumen über der Sakristei (Abb.30). Dort befinden sich an den inneren Wänden, die die Apsis abschließen, die Dekorationen des ursprünglichen Aussenbaus mit den geflügelten Engelsköpfen.⁵³

Die Attikazone hat steingerahmte Felder, die zum Teil glatte Wand und zum Teil Fensteröffnungen haben, die Steinrahmen werden von geflügelten Engelsköpfen bekrönt und unter den Feldern hängen Fruchtgirlanden (Abb.27). Der Attikabereich ist flächendeckend mit Bauornamenten geschmückt, die dort starke Dreidimensionalität erzeugen. Im Gegensatz dazu steht die eher flache und schlichte Gestaltung des Erdgeschosses.

Der Turm, der am Scheitel der Apsis steht, tritt aus dem Rund etwas heraus und der Unterbau des Turmes ist in die Wandgliederung, die sich um den ganzen Komplex zieht, eingebunden. Die in dieser Form gestaltete "Ostfassade" kann man als Gegenstück zu der sehr dominanten Westfassade bezeichnen, sie bildet ein Gegengewicht und stellt somit eine Balance zwischen den Bauteilen her.

⁵² Frodl 1966, S. 37.

⁵³ Frodl 1974, S. 109.

Die Aussenfassade des nördlichen Querhauses zeigt in vereinfachter Form die Gliederung der Westfront. Es erfolgt eine Dreiteilung durch Pilaster, wobei das Mittelfeld breiter ist und über dem Gesims des Attikageschosses spannt sich ein wuchtiger, halbkreisförmiger Segmentgiebel. Die nördliche Langhauswand erfährt die gleiche architektonische Gliederung wie die schon beschriebenen Teile des Außenbaus. Die um den Bau laufenden unverkröpften, massiven Gesimse und Kranzgesimse und der durchgezogene Sockel geben dem Mausoleum eine starke Betonung der Horizontalen, es lässt das Bauwerk breiter, wuchtiger und monumentaler erscheinen.

2.5. Der Turm und die Kuppeln mit den Laternen

Der Turm hat einen runden Querschnitt, in ihm befindet sich eine mit flachen, breiten Stufen versehene Wendeltreppe (Abb.9), die bis unter den Turmhelm führt. Der Turm (Abb.32) selbst setzt eigentlich erst über dem vorher erwähnten kräftigen Kranzgesims auf, das den Bau umläuft. Er besteht aus Mauerzylindern, die nach oben hin immer schmaler werden und durch sehr massive Kranzgesimse voneinander getrennt sind. Diese liegen wie breite Schaftringe um den Turm und gliedern ihn in drei Abschnitte.

Der unterste Abschnitt, mit einer Postamentzone wird durch zwei übereinander geblendete Ordnungen gegliedert, die beide aus hintereinander liegenden Pilastern bestehen. Die vorderen schliessen mit ionischen Kapitellen ab, die dahinter gesetzten haben toskanische. Darüber verkröpft sich der mit Faszien versehene Architrav und den Abschluss des Gebälks bildet ein unverkröpftes, weit ausladendes Gesims. Eine Attika beendet den ersten Turmabschnittes, wobei sich die Pormis konsequent an das bisher angewandte Prinzip der zwei übereinander gelegten Ordnungen in der Gliederung der Wand hält.

Der zweite Turmabschnitt (Abb.33) zeigt klar die zwei verschiedenen Ordnungen, der vordere, höhere Pilaster mit einem ionischen Kapitell und der kürzere dahinter situierte mit einem dorisch/toskanischen.

Im obersten Abschnitt bestimmen flache Pilaster die Wandgliederung, darüber rollen sich Voluten, die über einem wulstartigen Gesims ansetzen nach oben (Abb.32). Die dazwischen entstehenden Felder haben Nischen bzw. Fensteröffnungen. Der Turm trägt als Abschluss eine Kuppel mit einer Laterne, die aus vertikalen Wandvorlagen, die aus Voluten herauswachsen, bestehen. Die Laterne wird zusätzlich noch mit einem kleinen kuppelartigen Dach gedeckt.

Die im Querschnitt ovale Vierungskuppel der Katharinenkirche (Abb.34) wird von einem breiten Tambour, der aus zwei Teilen besteht, getragen. Der untere, niedrigere Teil ist etwas breiter als der obere und besteht aus massivem Mauerwerk und ist fensterlos. Darüber liegt der mit Rundbogenfenstern versehene obere Tambourabschnitt, dort bilden zwischen den Fenstern schmale Streifen mit Schildern und Engelsköpfen eine rhythmische Abfolge. Ganz oben auf der Kuppelspitze sitzt der Reichsapfel mit dem Kreuz.

Der Zentralbau des Mausoleums wird von einer Ovalekuppel überwölbt (Abb.35), das im Querschnitt gut erkennbar ist (Abb.10), jedoch kann man den Höhenzug der Ellipse am Aussenbau nicht in diesem Ausmaß sehen. Nach oben ragt eine schmale, in zwei Abschnitte gegliederte, hohe Laterne über dem Kuppeldach in die Höhe. Der untere Mauerzylinder wird durch zwei hintereinander liegende Pilaster gegliedert, zwischen denen sich rechteckige Fensteröffnungen befinden. Die übereinander liegenden Ordnungen haben wie schon am übrigen Bauwerk beobachtet, vorne ionische Kapitelle. Darüber liegt ein Gebälk das über den Pilastern im Fries verkröpft ist und mit einem glatten, massiven Kranzgesims abschließt. Zwischen diesem Teil der Laterne und dem Kuppelhelm befindet sich eine Attikazone, die mit Triglyphen versehen ist. Ein Kuppelhelm, ähnlich wie am Turm, schließt die Laterne der Mausoleumskuppel ab, die an der Spitze eine vergoldete Weltkugel mit dem Adler besitzt.

Am gesamten Bau lassen sich wiederkehrend die massiven Gesimse, die in einem steigenden Karnies ausgebildet sind, beobachten. Im Architrav und dem Gesims der Gebälkzone des Aussenbaus, im Gesims und der Attikazone der Westfassade sowie im verkröpften Sockel, der den Bau umläuft, ist diese horizontale Zäsur zu sehen. Auch in den Attika- und Gebälkzonen der Turmabschnitte und in den Laternen der Oval- und Turmkuppel zeigen sich die sehr ähnlichen Ausformungen der Gesimse. Durch diese beschriebenen Architekturelemente herrscht eine intensive Betonung der Horizontalen vor. Die Vertikalgliederung mit Hilfe der zwei verschiedenen Ordnungen, den Dreiviertelsäulen und Pilastern bildet ein Gegengewicht zu der so stark hervorgehobenen waagrechten Ausrichtung des Gebäudes.

3. Die Gründungsmedaille

Die schon in der Baugeschichte erwähnte Gründungsmedaille (Abb.8) bezeichnet Günther Probszt-Ohsthoff, der das Medaillenen-Oeuvre des Pietro de Pomis eingehend beleuchtet hat, als ein herausragendes Werk, das aus den 41 erhaltenen Arbeiten de Pomis hervorsticht.⁵⁴

Zu Klöster- und Kirchengründungen ließ das Erzherzogspaar Ferdinand und Maria Anna Erinnerungsmedaillen herstellen, die von Pietro de Pomis geschaffen wurden.⁵⁵ Dieses Gedenkstück wurde 1615 als Anlaß zur Grundsteinlegung des Mausoleums erzeugt und zeigt ein Planungsvorhaben, das sich von dem Bau, den wir bisher kennen gelernt haben, deutlich unterscheidet.

Gerbert Frodl analysierte in seiner Dissertation die Dokumente der Hofkammer, die dazugehörige Korrespondenz mit Pietro de Pomis, dem Erzherzog und seinen Beamten sehr gründlich und es konnten nirgends Zeichnungen, Beschreibungen, Grundrißpläne oder Anhaltspunkte für

⁵⁴ Probszt-Ohstoff 1974, S. 179.

⁵⁵ Woisetschläger 1974a, Siehe Bildteil Medaillen Abb.77 bis 117.

das Aussehen des projektierten Baus gefunden werden. Daher ist eine genaue Analyse der Medaille von großer Wichtigkeit, denn sie stellt den vom Erzherzog und seiner Frau approbierten Entwurf dar, wie man sich das Gebäude vorzustellen hatte. Mit der Gründungsmedaille liegt uns heute der einzige Anhaltspunkt zur ursprünglich geplanten äusseren Form des zu errichtenden Gebäudes vor.

3.1. Analyse der Medaille

Hier soll jetzt der Versuch gemacht werden, nach einer ausführlichen Analyse der Architektur die Voraussetzungen, Inspirationsquellen und Vorbilder zu dieser, in der Medaille dargestellten Idee, aufzuzeigen. Auf der 9,5 cm großen Medaillenkückseite (Abb.7) ist die Ansicht von Westen, mit der Fassade, die leicht aus dem Zentrum nach links verschoben ist, zu sehen. Der Baukomplex scheint auf einer Terrainstufe verankert zu sein und wird von zwei überkuppelte Gebäudeteilen bestimmt, die im Süden, das heißt vom rechten Querhaus weiterführend, durch einen Architekturteil verbunden sind. Der rechte Medaillenrand schneidet einen Teil des Rundbaus ab, am linken Rand ist eine schmale Kante eines Gebäudes zu sehen.

Die in der Medaille am deutlichsten reliefartig hervortretende Prägung erhält die Fassade der Kirche, der Rest der Medaille ist viel flacher und weniger detailliert ausgearbeitet als der hervortretende Bereich der Westfront. Die Fassade mit dem Eingang hat das Aussehen einer Tempelfront, ein steiler Dreiecksgiebel wird von vier massiven Säulen, auf denen ein stark verkröpftes Gebälk auflastet, getragen. Es scheint sich um eine korinthische Ordnung zu handeln. Die plastisch hervortretenden Säulen sind mit der Wand verbunden, hinter ihnen sind Wandvorlagen in Form von Pilastern zu erkennen, diese Stützglieder ruhen auf einem

hohen Postament. Im Bereich der Säulenbasis entsteht eine horizontale Gliederung, die sich um den gesamten sichtbaren Bau zieht.

Drei Stufen führen zu dem mit einem Rundbogen abgeschlossenen Mittelportal, das mit einer Rahmung versehen ist. Die Sockel der zwei inneren Säulen ruhen auf der obersten Stufenkante auf und sind daher weniger hoch als die Sockel der beiden äußeren Säulen. In der Lunette über dem Eingang befindet sich ein Relief, von oben hängt bogenförmig eine Girlande herunter. In den beiden äußeren Wandfeldern, die durch die Gliederung der Stützelemente entstanden sind, werden im Verhältnis zur Größe des Gesamtbaus ziemlich große Nischen mit monumentalen Figuren eingestellt.

In den äußeren Bereichen des Frieses, über den Nischen im Erdgeschoß, sind querrrechteckige Felder eingelassen. In der Mittelachse, im Bereich des Gebälks scheint eine Inschrifttafel, die sich fast wie ein Tuch vorwölbt, vorgesehen zu sein.

Das Tympanon ist mit einem Rundfenster und äußerst fantasievoller, geschwungener Bauplastik ausgestattet, die in einem starken Gegensatz zu der strengen Gestaltung der Fassade steht. Die zwei mittleren Säulen setzen sich in Form von kurzen vertikalen Vorlagen in das Tympanon weiter fort. Die volutenähnlichen Gebilde und die Kartuschen im Tympanon, die vom Gebälk hängende Girlande und die Inschrifttafel sind in der Medaille die einzigen Schmuckelemente der Fassade.

Über der Spitze des Dreiecks, auf einem Sockel steht eine Figur, die links und rechts von je einer Figur, in der Fortsetzung über den äußeren Säulen, auf Podesten stehend, flankiert wird.

Die seitlichen Wandfelder haben eingelassene rundbogige Nischen mit stehenden Figuren. Genau in der Mittelachse über der Fassade ragt eine mit einer kleinen Laterne bekrönte Tambourkuppel über der Vierung hinaus. Die Gliederung im Tambour erfolgt durch Pilaster, dazwischen werden Fenster mit Rundbogenabschluß gesetzt.

Nach Norden, nach links, schiebt sich ein ausladendes Querhaus hinter der Westfront hervor. Die Begrenzungslinie an der Basis des Gebäudes weist auf eine Staffelung in die Tiefe hin. Das Querhaus könnte so wie die Front von einem Dreiecksgiebel überspannt sein, denn es steht eine Figur, an der gleichen Stelle wie in der Fassade. Über, aber räumlich hinter der Figur, setzt sich ein obeliskenförmiger Stab, der in einer Kugel mündet, fort. Die Anordnung des Obeliskens scheint über der Mittelachse der Querhausfassade zu sein. Seine Position lässt im Querhaus auf ein Satteldach schließen, so wie das Dach, das sich hinter der Fassade über dem Langhaus befindet.

Der Bau wird, vom nördlichen Querhaus ausgehend, nach links weitergeführt. dort befindet sich im Obergeschoß ein Bauteil, der wie ein überdachter Übergang aussieht. Darunter scheint eine offene Durchfahrt in Form einer Arkade zu sein. Dieser beschriebene brückenartige, überwölbte Übergang schließt, beziehungsweise mündet an eine Mauerkante eines größeren Gebäudes an. Diese ganz am linken Medaillenrand sichtbare Mauerkante ist wahrscheinlich ein Teil der Neuen Sakristei des Grazer Domes.

Da die vielfältigen Aufgaben der Jesuiten mehr Platz erforderten, wurde um 1614 unter der Leitung von Pietro de Pomis an der südlichen Wand des Domes, an den Chor, die Neue Sakristei angebaut.⁵⁶

Dort befindet sich darüber im Obergeschoß die Paramentenkammer. Das hätte zur Folge, dass der überdachte Gang im Obergeschoß über der Sakristei an den Dom anschließen würde um einen Durchgang vom Mausoleumbau in die Sakristei und in weiterer Folge in den Dom zu ermöglichen. Es entsteht hier die Frage, ob auf Grund des im Obergeschoß befindlichen, geplanten Durchgangs im Querhaus der Katharinenkirche eventuell eine Empore vorgesehen war, wo der Gang in das Gebäude einmündet, da man sich sonst keine Verbindung des Weges zum Erdgeschoß vorstellen könnte.

⁵⁶ Steinböck 1989, S. 33.

In dieser Ausführung der Medaille, bevor der Bau begonnen wurde, war 1615 offensichtlich eine Anbindung an den Grazer Dom geplant.

Die Idee zur Verknüpfung mit dem Dom entspricht auch dieser Ansicht in der Medaille, denn die Mater-Dolorosa-Kapelle wurde erst 1617 nach einem Durchbruch an der südlichen Wand des Seitenschiffes an den Dom angebaut. Warum die Idee der Anbindung an Dom aufgegeben wurde, ist nicht mehr nachvollziehbar. 1667/68 kam es zur Anfügung der Kreuzkapelle an den Dom, dort wo sich ursprünglich der südliche Eingang zu dem gotischen Dom befand.⁵⁷

Das nach Süden gerichtete, rechte Querhaus scheint nicht so tief wie das Nördliche ausgebildet zu sein. An das Dach des Querhauses, das mit dem Obeliken begrenzt wird, setzt sich in ein Zwischenglied fort.

In der Ecke, die durch den anschließenden, vorspringenden Rundbau entsteht, scheint de Pomis einen rechteckigen Kapellenanbau geplant zu haben, denn die Medaille weist hier, wenn man sehr genau hinschaut, Ritzungen und Prägungen auf, die eine perspektivische Projektion eines Anbaus zeigen. Auch schließt unmittelbar nach dem Begrenzungspilaster des Querhauses ein zweiter Pilaster an, der sich, wenn man die Sockelbasis und Gesimszone betrachtet, perspektivisch dargestellt wird und nach vorne schiebt. Dieser Anbau wird durch ein Pultdach gedeckt. Wozu dieser geplante Anbau dienen könnte, ist unbekannt. Eventuell hat de Pomis hier ein Gegenstück zur Domsakristei errichten wollen, nämlich eine Sakristei zum Zentralbau. Die Katharinenkirche hatte ja schon zwei Sakristeiräume links und rechts des Turmes in der Apsis der Kirche. Bei dem nach Norden gerichteten Querhaus kann man diese Beobachtung nicht machen, es ist zweidimensional, im Aufriß dargestellt. Das würde bedeuten, dass de Pomis in seinem ursprünglichen Plan das Mausoleum anders, nämlich mit einem Kapellen- bzw. Sakristeianbau größer als in der heutigen Dimension vorgesehen hatte. Wahrscheinlich war der vorhandene Platzmangel der Grund, dass das Vorhaben nicht in der geplanten Dimension errichtet werden konnte.

⁵⁷ Steinböck 1989, S. 30.

An das Querhaus mit dem Zwischenglied schließt der Rundbau des Mausoleums an, der Außenbau wird durch ein Stützsystem von Säulen oder Pilastern, die ein Gebälk tragen, gegliedert, in den dazwischen entstehenden Wandfeldern sind flache Nischen eingelassen. Eine Schirmkuppel ohne Laterne überspannt den Rundbau.

In dieser Ansicht ist nicht zu erkennen, ob der Mausoleumsbau einen runden oder ovalen Grundriß hat, doch aus der Dimension und der horizontalen Ausdehnung der Kuppel könnte man auf einen Zentralbau mit kreisrundem Grundriß schließen. Die Gründungsmedaille zeigt uns Katharinenkirche und Mausoleumsbau von der Größe her, als zwei gleichrangige Architekturteile des Gesamtkomplexes.

In seinem Beitrag über den Architekten de Pomis in dem von Kurt Woisetschläger herausgegebenen Werk schreibt Frodl, dass es neben dem Medaillenentwurf und der heute bestehenden Fassade noch eine dritte, von beiden Fassaden abweichende Form der Gestaltung gab.⁵⁸ Weder in seiner Dissertation, noch in dem erwähnten Beitrag geht er näher auf diese Behauptung ein. Es gibt keine Hinweise, wie die Fassade, die 1615 begonnen wurde tatsächlich aussah. Es ist davon auszugehen, dass Pietro de Pomis als der planende und ausführende Architekt, der höchstpersönlich die Gründungsmedaille fertigte, sich verpflichtet sah seinen Entwurf auch äußerst detailgetreu zu realisieren.

Es entsteht die Frage, wie weit er seine Idealvorstellungen des Baus in der Medaille darstellte, ohne dabei auf wichtige Tatsachen, wie den beengten Bauplatz oder die Realisierbarkeit des Vorhabens, Rücksicht zu nehmen. Zusätzlich ist zu bedenken, dass die runde Form einer Medaille grundsätzlich dazu geeignet ist, die räumliche Situation wesentlich großzügiger darzustellen und die zur Verfügung stehende runde Fläche mit dem geplanten Vorhaben ganz auszufüllen und es auch entsprechend großzügig und monumental aussehen zu lassen.

⁵⁸ Frodl 1974, S. 108.

Man kann sagen, dass die Medaille eigentlich den Abschluß der Planungsarbeiten zum Mausoleum darstellt und gleichsam in "gegossener Form" die Überlegungen und Planungen des Architekten wiedergibt. Insgesamt präsentiert Pietro de Pomis in der Gründungsmedaille ein monumentales Bauvorhaben, das von seinen Auftraggebern in dieser Form offenbar so gewünscht und durch die Herstellung der Medaille auch bestätigt wurde. Das Doppelportrait Erzherzog Ferdinands und seiner Frau Anna auf der Rückseite der Medaille scheint eine Bestätigung und Bekräftigung dessen zu sein, dass die Vorstellungen und Ideen der Auftraggeber und die des Architekten, in der Darstellung des Mausoleums, die sich auf der Vorderseite befindet, vereint worden sind.

3.2. Ferdinand II.

Wie schon erwähnt, gibt es außer in der Medaille keine Anhaltspunkte über die Wünsche und Vorstellungen des Auftraggebers und seiner Frau, die das Aussehen der künftigen Familienbegräbnisstätte betreffen, doch kann man, glaube ich aus dem Leben des Erzherzogs und der Zeit, Rückschlüsse und mögliche Erklärungen für die äusseren Formen des Grabbaus ziehen.

Was könnte Ferdinand mit seinem Mausoleum demonstrieren und ausgesagt haben wollen, welche Motive leiteten ihn, als er das Bauvorhaben plante? Ich glaube, dass es ist für das Verständnis und die Umstände des Mausoleumsbaus wichtig und notwendig ist, an dieser Stelle die historische Situation um den innerösterreichischen Erzherzog kurz zu beleuchten.

Ferdinand wurde als Sohn des Erzherzogs Karl II von Innerösterreich und seiner Frau, Maria von Bayern am 9. Juli 1578 in Graz geboren.⁵⁹

Sein Onkel, Rudolf II war Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und residierte in Prag. Die Gegenreformation, als Reaktion und

⁵⁹ Franzl 1962, S. 7.

Gegenbewegung der Katholischen Kirche auf die von Martin Luther in Wittenberg ausgegangene Reformation, wurde von der Kirche und dem Papst mit größtem Eifer geführt.

Die römisch-katholische Kirche versuchte, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln, den Protestantismus zurückzudrängen und durch die Rekatholisierung protestantischer Gebiete die ursprünglichen Verhältnisse wieder herzustellen. Die Gegenreformation wurde hauptsächlich vom Jesuitenorden, der 1534 von dem Spanier Ignatius von Loyola gegründet worden war, getragen. Erzherzog Karl berief 1572 die Jesuiten nach Graz und gründete 1586 dort die Universität, mit deren Leitung er den Orden betraute.⁶⁰

Nach dem Tod Erzherzog Karls II., des Vaters Ferdinands, übernahm die streng katholische Mutter 1590 die Erziehung des 12-Jährigen, der nach Ingolstadt gesandt wurde. Dort lehrten die Jesuiten in einem eigenen Gymnasium und die Söhne des katholischen Adels Süddeutschlands wurden ihnen anvertraut. Die Gesellschaft Jesu hatte es sich zur Maxime gemacht, für das Seelenheil vieler zu wirken, indem sie sich um die Seelen der zukünftigen Fürsten und Herren kümmerte, die über die Seelen ihrer Untertanen zumeist uneingeschränkte Gewalt besaßen.⁶¹

Fünf Jahre lang wurde Ferdinand dort nicht nur Unterricht in Politik und Ethik, Rhetorik, Mathematik und Philosophie erteilt, sondern er hörte auch eifrig die Predigten der Jesuiten, beteiligte sich an theologischen Diskussionen und Studien. So wurde er im Sinne der Gegenreformation, zu einem tüchtigen und unbeugsamen katholischen Herrscher erzogen.⁶²

Als Ferdinand 1596 die Regierung in Innerösterreich übernahm, versuchten die Protestanten Zugeständnisse, ihre Religionsfreiheit betreffend, von ihm zu erreichen. Doch der Erzherzog gestand ihnen, nach dem 1555 festgelegten Augsburger Religionsfrieden, dessen wichtigste Bestimmung darin bestand, dass die Untertanen dem religiösen Bekenntnis ihres Landesherrn zu folgen hatten, keine Gewissensfreiheit

⁶⁰ Brucher 1983, S. 24.

⁶¹ Franzl 1962, S. 25.

⁶² Vajda 1980, S. 282.

zu. Er führte die Gegenreformation mit größter Härte (Abb.16) durch und ließ Anhänger des Protestantismus des Landes verweisen und versuchte den Katholizismus als alleinige Religion in seinen Ländern durchzusetzen.⁶³

In der zweiten Hälfte der 1590er Jahre kam Pietro de Pomis auf den Wunsch von Ferdinands Mutter nach Graz und er stieg dort sehr bald zum Hofmaler auf. In dieser Funktion und auch als Berater in künstlerischen Belangen begleitete er den Erzherzog auf mehrere Reisen und er scheint für Ferdinand ein wichtiger Vertrauter geworden zu sein, der dazu berufen wurde, die Einstellung seines Herren nach aussen zu manifestieren.

"Der vielseitige Hofkünstler setzte mit dieser Architektur einen sichtbaren Akzent, der eine ganze innerösterreichische Epoche symbolisiert. Für die Nachwelt ist sie nicht nur ein Stück Kunstgeschichte, sondern auch Dokumentation einer Politik. De Pomis repräsentiert die offizielle Kunst des Grazer Hofes und er war dank seiner Persönlichkeit fähig, der Bedeutung dieses Hofes Entsprechendes zu schaffen. Vor allem aber repräsentiert er seinen Brotgeber Erzherzog Ferdinand und dessen konsequent und erfolgreich durchgeführte gegenreformatorische Politik."⁶⁴

Diese Aussage Frodls ist wohl auf die heute existierende Fassade zu beziehen, die in der jetzigen Form, nach dem von de Pomis selbst initiierten und durchgeführten Umbau nach den Jahren 1619/20, entstand. Offenbar trugen die baulichen Veränderungen durch die Einfügung der beiden Segmentgiebel verstärkt dazu bei, die Politik und die Einstellung des Kaisers Ferdinand II. noch deutlicher auszudrücken und zu manifestieren. In der heute sichtbaren Westfront findet eine verstärkte Betonung der Mitte statt, die monumentale Ädikula, die das Eingangsportal rahmt, gibt dem Bau eine monumentale Wirkung, die den Kaiser als Triumphator über den Protestantismus ausweist.

⁶³ Franzl 1962, S. 46.

⁶⁴ Frodl 1974, S. 102.

3.3. Inspirationsquellen und Voraussetzungen zum Medaillenentwurf

Was hatte Pietro de Pomis 1614 an Vorstellungen, Ideen, Vorbildern und Anregungen, als er beauftragt wurde, die Fassade der Katharinenkirche mit dem angeschlossenen Zentralbau des Mausoleums zu entwerfen?

Es ist bekannt, dass de Pomis seine Lehrjahre in den 1580er Jahren in der Werkstatt Tintoretto in Venedig verbrachte.⁶⁵ Ende des 16. Jahrhunderts waren die großen Kirchen San Giorgio Maggiore und Il Redentore und die Fassade der Kirche San Francesco della Vigna des Andrea Palladio die modernsten und neuesten Sakralbauten, die man dort sehen konnte. De Pomis hatte sicher während seiner Lehrzeit in Venedig ausreichend Gelegenheit, die Kirchen der Stadt zu besuchen und sie ausreichend kennen zu lernen und zu studieren. Er machte sich 1614 persönlich auf den Weg, um Farben und ihre Bestandteile einzukaufen, bei dieser Reise besuchte er auch die Lagunenstadt und dort konnte er sich viele Jahre nach seiner Lehrzeit wieder an Ort und Stelle mit Palladios Kirchen befassen und seine Kenntnisse auffrischen.⁶⁶

Frodl schreibt: "Wie an seiner späteren Architektentätigkeit in Graz festzustellen sein wird, war es die Persönlichkeit Palladios, die de Pomis.....nahezu ganz gefangen hält. Selbst im Medaillenentwurf, weniger an der tatsächlichen Ausführung der Mausoleumsfassade, wirkt Palladio mehr oder weniger kräftig nach."⁶⁷

Auf der Isola di San Giorgio, in der bestehenden Klosteranlage der Benediktiner, wurde 1566 der Grundstein zur Kirche San Giorgio Maggiore (Abb.36) gelegt, deren Fassade aber erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts fertiggestellt wurde. Die Redentore-Kirche (Abb.37) entstand nach einer Pestepidemie nach 1576 und wurde ca. 15 Jahre später vollendet, die Fassade zu San Francesco wurde wahrscheinlich um 1562 begonnen.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. diese Arbeit, das Kapitel *Pietro de Pomis*, S. 4.

⁶⁶ Frodl 1966, S. 49.

⁶⁷ Frodl 1966, S. 49.

⁶⁸ Wundram und Pape 2004, S. 210.

Diese drei Kirchenfassaden Andrea Palladios folgen dem gleichen Schema, bei dem eine Tempelfront mit einer kolossalen Säulenordnung vor das Mittelschiff gesetzt wird, vor jedes der beiden Seitenschiffe werden Teile eines Giebels plaziert, die mit einer kleineren Ordnung ausgestattet sind. Man kann von zwei, sich überlagernden Tempelfronten, sprechen.

Palladio verband in der Fassade die Tempelfront mit der Form der christlichen Kirche, der Basilika, die ein hohes Mittelschiff mit niedrigen Seitenschiffen hatte. Er löste diese Aufgabe, indem er vor das Mittelschiff eine mächtige dreiteilige Tempelfont setzte und mit Fragmenten von Giebeln die Seitenschiffe abschloß.⁶⁹

Diese Gliederung der Schauseite stellt einen Bezug zum konstruktiven Gerüst des Innenraumes her. Die Frontfläche wird durch vertikale Elemente in drei Achsen gegliedert, die das Stützengerüst des Innenraumes nach außen transportieren. Ein gebälkartiger Abschluß nach oben, meist über einem überhöhten Mittelteil, begrenzt die drei Achsen und darüber erhebt sich ein Dreiecksgiebel.⁷⁰ In dieser Form der Gestaltung der Außenfassade war die Aufteilung des Innenraumes für den Betrachter von außen ablesbar.

Pietro de Pomis verwendete schon in einem lange vor dem Mausoleumbau entstandenen und von ihm geschaffenen Werk, die vorher beschriebene Lösung Palladios in einem Kirchenbau.

Ein Stich aus dem Jahr 1688 (Abb.38) zeigt eine Ansicht der Fassade der Grazer Mariahilfer-Kirche⁷¹, die von dem Architekten 1607 begonnen wurde. Sie ist unverkennbar eine weitgehende Kopie des Fassadenschemas von Palladios Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig. Die zwei überlagerten Tempelfronten, die hohen Postamente der Säulenordnung im Mittelteil, die auf Ebene des Bodens angesetzte Gliederung der seitlichen Säulen der Giebelteile vor den Seitenschiffen, weisen auf die venezianische Kirche hin. Das durch die Anordnung der Säulen entstehende mittlere Interkolumnium der Mariahilfer-Kirche ist

⁶⁹ Wittkower 1990, S. 74-79.

⁷⁰ Timofiewitsch 1968, S. 49f.

⁷¹ Woisetschlager 1974a, Siehe Bildteil, Abb. 19.

aber sehr viel breiter als das der Front von San Giorgio Maggiore, daher ist dort auch vermehrt schmückende Bauplastik angebracht. Durch die enge Stellung der Säulen wurden die Wandfelder so schmal, dass dort keine Nischen angebracht werden konnten. Bei diesem Stich könnte man fast von Doppelsäulen sprechen, über denen ein Dreiecksgiebel gespannt wird. Sowohl dieser Mittelteil der Tempelfront der Mariahilfer-Kirche als auch der Medaillenentwurf (Abb.7) hat im Tympanon ornamentalen Schmuck und bogenförmig durchhängende Girlanden. Der monumentale geflügelte Engelskopf ist wie in der heutigen, bestehenden Fassade im Bereich des Gebälks ein unübersehbarer Bestandteil der schmückenden Aussengestaltung. Man kann sagen, dass der Mittelteil der heute nicht mehr existierenden Mariahilfer Fassade der Westfront in der Gründungsmedaille näher steht, als die heute sichtbare Fassade. Die hinter dem Dreiecksgiebel aufragende Vierungskuppel haben Stich, Medaillenentwurf und ausgeführter Bau von San Giorgio Maggiore gemeinsam.

Für das Konzept der Gründungsmedaille scheint die Fassade von San Francesco della Vigna (Abb.39) als wichtige Inspirationsquelle am interessantesten zu sein. Hier springt die Tempelfront wie ein Mittelrisalit leicht vor, auf Halbsäulen mit korinthischen Kapitellen ruht ein mächtiges, unverkröpftes Gebälk, das im Fries mit einer Inschrift versehen ist. Palladio setzt die große Ordnung des Mittelteils, wie auch die kleine Ordnung der seitlichen Achsen auf einen gleich hohen Sockel, der sich über die ganze Breite der Fassade erstreckt. Die Gliederungselemente der Wand beginnen alle auf der gleichen Höhe über dem Sockel, der im Mittelteil, in der Tempelfront Verkröpfungen aufweist. Der Sockel hat etwa die Höhe des halben Eingangsportals, das in den Sockel einschneidet. Der Mittelteil der Fassade mit der Tempelfront überschneidet und verdeckt den Mittelteil des dahinter liegenden Giebels, die seitlichen Giebelteile werden vor die Seitenschiffe gesetzt. Die Tempelfront der Kirche von San Francesco della Vigna, die dem Mitteschiff vorgeblendet ist, zeigt

Gemeinsamkeiten mit der Westfront des Mausoleums in der Gründungsmedaille. Dazu gehören der hohe verkröpfte Sockel, von dem die Wandgliederung ausgeht, allerdings liegt das Eingangsportal in der Medaille um ein paar Stufen erhöht, daher stehen die zwei inneren Säulen auf niedrigeren Sockeln. In Palladios Kirchenfassade ist der Abstand der Säulen, die den Eingang in der Mitte rahmen, größer als das Wandfeld, das zwischen den äußeren Säulen entsteht, hier findet eine Konzentration auf die Mitte statt, das ist ebenfalls in der Medaille zu beobachten.

In beiden Fassaden ist das Portal mit einer Lunette versehen, de Pomis schließt den Eingang rundbogig ab, Palladios Portallösung ist etwas anders, der Eingang wird von zwei Dreiviertelsäulen flankiert, die ein vorspringendes Gebälk tragen, darüber sitzt ein Thermenfenster. Im Tympanon ist ein Tondo sichtbar, die Kirchenfassade in der Medaille hat im Tympanon einen Tondo oder Rundfenster. Die seitlichen Wandfelder San Franciscos werden von zwei übereinander liegenden Nischen gegliedert, von denen die unteren Figuren eingestellt haben. De Pomis setzt in der Medaille in die seitlichen Wandfelder hohe Nischen mit eingestellten Figuren. Der Medaillenentwurf zeigt ein stark verkröpftes Gebälk im Gegensatz zu Palladios Kirche, die ein unverkröpftes Gebälk aufweist auch ist der Winkel des Dreieckgiebels in der Medaille steiler als in der Fassade von San Francesco della Vigna. Die Detailformen der Bauplastik des Tympanons in de Pomis Medaillenprojekt finden sich nirgends an Palladios Kirchenfassaden.

Die Katharinenkirche in Graz hat ein einschiffiges Langhaus, daher waren keine seitlichen Giebelteile, die die Seitenschiffe abgeschlossen hätten von Notwendigkeit. De Pomis plant in der Gründungsmedaille eine um die Verblendung der Seitenschiffe reduzierte Kirchenfassade. Die Frage warum es hier zu keinem Einsatz einer dreischiffigen basilikalischen Kirchenform kommt, ist schnell beantwortet: der Bauplatz war so beengt, dass eine Ausdehnung in die Breite nicht möglich war.

Als weitere Inspirationsquelle ist die Fassade der Kirche San Giorgio Maggiore (Abb.36) zu sehen. Die Durchdringung der Tempelfronten ist hier viel deutlicher ausgeführt als bei San Francesco della Vigna. Palladio setzt hier den Ansatz der Wandgliederung auf zwei verschiedene Höhen. Die zwei Tempelfronten sind nicht so stark verzahnt wie es bei San Francesco der Fall ist, die Basis des Dreiecksgiebels, dessen Giebelteile das Seitenschiff verdecken, wird von den Säulen der Tempelfront durchschnitten. Steht man vor der Fassade von San Giorgio, bzw. sieht sie vom Wasser aus, ergibt sich ein sehr ähnlicher Anblick wie in der Gründungsmedaille: über der Spitze des Tempelgiebels ragt die Vierungskuppel mit einer Laterne hervor. Bekrönende Figuren, an den Ecken des Dreiecks kehren ebenfalls in dem Medaillenentwurf wieder. Die bereits vorher genannte Grazer Mariahilfer-Kirche (Abb.38), die um 1607 entstanden ist, zeigt eine viel deutlichere Anlehnung de Pomis an die beschriebenen venezianischen Kirchenfassaden Palladios, als die geplante Fassade in der Medaille. Die Grundstruktur der Mariahilfer Fassade bleibt auch in dem Medaillenentwurf erhalten, sie wird um die seitlichen Giebelteile, die vor den Seitenschiffen liegen reduziert.

De Pomis Konzept des Mausoleums zeigt, dass er sich genau mit Palladios Kirchenfassaden in Venedig befasste und sie sehr gut kannte. Das Ergebnis der Auseinandersetzung ist ein, zum Teil aus einzelnen Elementen der Bauten Palladios, zusammengesetztes eigenständiges Werk. Die geschwungenen Schmuckelemente des Tympanons und die starken Verkröpfungen hinterlassen einen ganz anderen Eindruck als der strenge Klassizismus der palladianischen Fassaden. Der steilere Anstieg des Dreiecksgiebels gibt dem Fassadenentwurf einen deutlicheren Höhenzug als die eher flachen Dreiecksgiebel der venezianischen Kirchen. Das Verhältnis des Dreiecksgiebels zu den Säulen verändert sich durch den steileren Anstieg im Fassadenentwurf und läßt die Giebelzone viel beherrschender werden. Trotzdem sind in der Medaille die Ideen Palladios eingeflossen. Würde man in dem Medaillenentwurf den Dreiecksgiebel

weglassen, kommt ganz klar Motiv eines dreiteiligen Triumphbogens⁷² zum Vorschein. Mit dem unverkennbaren Hinweis auf das steinerne Ehrenmal wird das Thema der Katharinenkirche angesprochen: die Überwindung, der Sieg und Triumph Ferdinands II. über den Protestantismus.

4. Die Fassade und der Ostabschluß des Mausoleums nach 1619/20

Im gleichen Jahr der Wahl und Krönung Ferdinands zum Kaiser, im November 1619 ersuchte Pietro de Pomis um die Erlaubnis, eine Reise in seine Heimatstadt Lodi zu unternehmen, wo er aus familiären Gründen zu tun hatte. Wie schon in der Baugeschichte erwähnt, erfolgte nach seiner Rückkehr aus Italien ein Bruch mit seinem Entwurf und der Baumeister ließ an der nahezu fertigen Westfront schon bestehende Teile abbrechen und neue aufmauern. Es gibt keine Hinweise, welche Fassadenteile de Pomis abbrechen ließ.⁷³ Er begann mit der Installation der heute sichtbaren Westfassade und auch an den Sakristeianbauten der Apsis nahm er tiefgreifende Umbauten und Veränderungen⁷⁴ vor, an denen bis zu seinem Tod 1633 und darüber hinaus gearbeitet wurde. Diese Maßnahmen erforderten zusätzliche finanzielle Belastungen und enorme zeitliche Verzögerungen und es entsteht die Frage, aus welchem Grund de Pomis seinen ursprünglichen Entwurf so radikal veränderte und sich so dem Unmut und Anschuldigungen der Hofbeamten aussetzte.⁷⁵ Wahrscheinlich sind mehrere Faktoren ausschlaggebend gewesen, die zu diesen einschneidenden Veränderungen am Bau führten: Ein wichtiger Grund zu den Umbauarbeiten liegt vielleicht in der Tatsache, dass 1619,

⁷² Vergl. diese Arbeit, S. 49-51.

⁷³ Kohlbach 1951, S. 73.

⁷⁴ Frodl 1974, S. 108-111.

⁷⁵ Franzl 1962, S. 146 .

mit der Krönung Ferdinands zum Kaiser, sich der Baumeister mit einer neuen Aufgabenstellung konfrontiert sah.

1614 wurde er mit einer Begräbnisstätte für einen innerösterreichischen Erzherzog und seiner Familie betraut und jetzt handelte es sich plötzlich um den Grabbau für den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.

Durch dieses neue Bewusstsein erhielt der Bau eine zusätzliche Funktion, die mit einem deutlichen politischen Inhalt versehen war. Mit der Wahl zum Kaiser war Ferdinand in der Hierarchie der Macht an die höchste Stelle gekommen, das galt es jetzt zu demonstrieren.

Als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches führte Ferdinand die Gegenreformation nicht nur in seinen bisher regierten Inner-österreichischen Landen weiter, sondern im ganzen Reich. In der Bedeutung der Bauaufgabe rückte so der Mausoleumsbau in eine höhere Position vor und Pietro de Pomis wollte vielleicht dieser Tatsache gerecht werden.

1617 wurde Ferdinand zum König von Böhmen gekrönt, 1618 zum König von Ungarn und er versuchte auch in diesen Ämtern die Gegenreformation mit voller Härte durchzuziehen. So wurde auch er 1618 zu einem der Auslöser des Dreißigjährigen Krieges. 1620 in der ersten großen Schlacht, am Weißen Berg bei Prag, errangen die katholischen-kaiserlichen Truppen einen überwältigenden Sieg über die Protestanten. Es war vor allem ein Sieg des Katholizismus und seines Kämpfers, des Kaisers Ferdinand II. Er ging mit großem Fanatismus gegen die Ketzer vor und der Sieg der Katholischen Religion wurde zu seinem höchsten Ziel. Pietro De Pomis war Italiener und streng gläubiger Katholik und daher konnte er sich wahrscheinlich mit den für Ferdinand so wichtigen Anliegen identifizieren. Durch die jesuitische Ausbildung war Ferdinand seinen ehemaligen Lehrern sein ganzes Leben lang treu verbunden. Der Einfluss der Jesuiten auf den Mausoleumsbau in Graz ist nicht feststellbar, doch ist im Auge zu behalten, dass das Jesuitenkolleg unmittelbar gegenüber dem Mausoleum

situiert war und auch heute noch ist und der Beichtvater Ferdinands ein Mitglied der Gesellschaft Jesu war.⁷⁶

Ein deutlicher Hinweis auf die Verbundenheit mit dem Jesuitenorden ist die Tatsache, dass der Kirchenbau der heiligen Katharina von Alexandria geweiht wurde, unter deren Patronat die jesuitische Universität in Graz stand.⁷⁷

Die angeführten möglichen Motivationen für einen Umbau lagen bis jetzt in der Person des Kaisers begründet. Auch Pietro de Pomis hatte wahrscheinlich selbst Gründe, um am noch nicht fertiggestellten Mausoleum Veränderungen vorzunehmen, obwohl er als Architekt nicht wirklich frei entscheiden konnte. Das Anfügen der Änderungen war ohne teilweisen Abriß des Vorhandenen nicht möglich, Frodl schreibt dazu: "De Pomis konnte nicht erwarten, dass sein Handeln, welches ein Mehr an Zeit und Geld verursachte, bei den Beamten auf Verständnis stoßen würde. Die Protektion seines Brotgebers und die Verantwortung seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit gegenüber, war für ihn ausreichender Rückhalt."⁷⁸

Der Universalkünstler war er sicher an den neuesten Entwicklungen der Architektur und Malerei seiner Heimat Lombardei höchst interessiert. 1619 war er von einem längeren Aufenthalt aus seiner Heimatstadt Lodi, die 30km südöstlich von Mailand entfernt liegt, zurückgekehrt. Das Mausoleum war bereits seit vier Jahren in der Bauphase und die Möglichkeit jetzt noch Veränderungen vorzunehmen, schien günstig gewesen zu sein. Es ist durchaus vorstellbar, dass er die neuesten und modernsten Errungenschaften auf dem Gebiet der sakralen Architektur, die er in Mailand gerade erst kennen gelernt hatte, bei dem jetzt mit einem neuen Stellenwert versehenen Grabbau, einfließen lassen wollte. Mit diesen Maßnahmen drückte er dem Bauwerk einen sehr persönlichen Stempel auf, der ihn weit mehr als individuell und eigenständig planenden Architekten und Baumeister auswies, als der ursprünglich geplante Bau.

⁷⁶ Frodl 1966, S. 106.

⁷⁷ Brucher 1983, S. 25.

⁷⁸ Frodl 1966, S. 24.

4.1. Die Veränderungen, die nach 1620 entstanden

Die wesentlichsten und sofort ins Auge springenden Veränderungen in der Fassade sind die zwei Segmentgiebel, die in die bestehende Westfront (Abb.21) eingefügt wurden. Der größere, der den Dreiecksgiebel der Portikusfassade überlagert und den ganzen Giebelbereich zu einem bekrönenden Abschluß macht und der andere, kleinere, der die zwei inneren Säulen über der Portalzone überspannt und in die Attika einschneidet. Der kleinere Giebel verdeckt große Teile der Attikazone und der dahinterliegenden bereits schon gegliederten und geschmückten Fassade. Das ist deutlich zu erkennen, denn zwischen dem Scheitel des Segmentgiebels und dem waagrechten Gesims des Dreiecksgiebels wird vom gegenüberliegenden Jesuitenkollegium, aber nur wenn man sich im zweiten Stock befindet, ein geflügelter Puttenkopf⁷⁹ sichtbar, der für einen vor dem Bau stehenden Betrachter vom Segmentbogen ganz verdeckt wird (Abb.22). Selbst vom gegenüberliegenden Bau ist der Engelskopf teilweise überlagert und man kann davon ausgehen, dass de Pomis dieses Schmuckelement nicht so vorgesehen hat. Dieser fast verdeckte Engelskopf ist in der bestehenden Fassade genau dort angebracht, wo im Medaillenenwurf in der Symmetrieachse in der Attikazone die Inschrifttafel ihren Platz hat. Bei genauem Hinsehen sind hinter dem Rundbogen des Segmentgiebels noch Teile einer Rahmung erkennbar. Es könnte sein, dass hier ein kleiner Teil der in der ersten Bauphase angebrachten Inschrifttafel, wenn man von einer Fassadengestaltung wie in der Medaille geplant war ausgeht, noch zu sehen ist. Für den, auf dem sehr engen Platz direkt vor der Katharinenkirche stehenden Betrachter ist die perspektivische Verkürzung der oberen Fassadenteile sehr stark. Das Einfügen der zwei Segmentgiebel steigert den ohnehin schon monumentalen Höhenzug noch mehr und die rhythmische Abfolge von Dreiecksgiebel und Segmentgiebel, die in die

⁷⁹ Vergl. diese Arbeit, S. 17-18.

Höhe gehend immer größer werden, unterstreicht die Konzentration und Betonung der Mitte weit mehr als im Medaillenentwurf. Es entsteht eine Aufwärtsbewegung, die mit dem aufgesetzten Segmentgiebel einen plötzlichen Abschluß findet. Vielleicht wollte der Baumeister der perspektivischen Verkürzung entgegenwirken und dimensionierte den Rundgiebel zu groß, weil er auf einen weiter entfernt liegenden Betrachterstandpunkt Bezug nahm. Der Segmentgiebel mit dem eingeschriebenen Dreiecksgiebel nimmt etwa ein Drittel der gesamten Fassade in Anspruch und belastet und beherrscht schwer den darunter liegenden Bereich. Die Proportionen der geplanten Fassade erscheinen ganz anders als die heute bestehenden, die Säulenordnung des Entwurfes mit dem stark verkröpften Gebälk ist im Verhältnis zum ausgeführten Bau, bei dem eine Attikazone eingeschoben wurde, schlanker und gestreckter. Im existierenden Bau ist der Dreiecksgiebel flacher ausgefallen als in der Medaille dargestellt ist, die ornamentale Gestaltung des Tympanons entfällt völlig, dafür hat de Pomis eine Ädikulaumrahmung des Rundbogenfensters, das jetzt keine Okulusform mehr hat, als beherrschendes Motiv im Tympanon verwendet. Die Inschrifttafel, die im Gebälk des Medaillenentwurfes vorgesehen war wurde viel tiefer direkt über dem Dreiecksgiebel der Ädikula des Eingangsportals angebracht.

Der an die Apsis im Osten angestellte Turm fehlt in der Gründungs-Medaille (Abb.7), oder er wird von der Vierungskuppel verdeckt und ist daher nicht sichtbar. Eigentlich müsste von dem Standpunkt, der dem Betrachter in der Medaille vorgegeben wird, der Turm zu sehen sein. War der Turm von de Pomis überhaupt ursprünglich geplant worden?

Wie aus der Baugeschichte bekannt ist, wurde der Turm erst nach dem Tod de Pomis 1635 von Pietro Valnegro fertiggestellt, es wäre möglich, dass der Baumeister in seinem ersten Konzept gar keinen oder einen wesentlich kleineren Turm vorgesehen hatte.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass die Form der Kuppeln in dem Medaillenentwurf anders geplant waren, als sie in der Realität

gebaut wurden. Beide Kuppeln waren als Halbkugeln gedacht, die in der Ausführung zu Ellipsen wurden, die sich in die Höhe ziehen. Diese Unterschiede zur Planung waren aber eher nicht erst nach 1620 verändert worden, wahrscheinlich sind sie von Beginn des Baus so geformt worden.

Die gravierendste Änderung, die ab 1620 erfolgte, betraf die Westfassade des Bauwerkes. Wenn die zwischen 1615 begonnene und bis 1620 gebaute Fassade dem geplanten Entwurf in der Medaille entspricht, hat de Pomis mit dem Umbau etwas komplett Neues geschaffen.

Die Fassade erhält mit der Umgestaltung einen völlig neue Art der Struktur, man kann fast sagen eine neue Form der Tektonik, jetzt ist eine andere, neue "Leseart" erforderlich, um das Bauwerk zu erfassen.

Durch die verstärkte Betonung der Mitte des Bauwerkes, erhält der Memorialbau eine andere Bedeutung, eine monumentale Ädikula, die das Zutrittsportal einrahmt, beherrscht die Westfront.

Der Eingang zur Kirche und damit zum Mausoleum weist den Weg für den Betrachter und Besucher: zum Triumphator in der Person Ferdinands, der den Protestantismus bezwang und damit zum Sieg des "wahren" katholischen Glaubens über die Ketzerei führte. So, wie vor allem im Medaillenenwurf eindeutig erkennbar, klingt auch noch in der umgebauten Fassade das Motiv des antiken Triumphbogens an. Der Bezug auf das steinerne Ehrenmal wird aber wesentlich, durch den kleineren eingefügten Segmentgiebel und den geraden Abschluß des Eingangsportals, das von einem Dreiecksgiebel überfangen wird, abgeschwächt.

In der heute sichtbaren Westfront ist außer den vier monumentalen Säulen und dem Dreiecksgiebel nicht mehr viel von den venezianischen Kirchen Palladios zu erkennen. In der Gliederung der Fassade ist eine Tempelfront als Grundstruktur der Kirchenfassade erhalten, doch gegen die Mitte zu findet eine Erhöhung und Staffelung der Plastizität statt. Die monumentale Ädikula, die aus den zwei innen gelegenen Stützelementen und dem darüber gespannten Segmentgiebel gebildet wird, wird als

eigenständiges Element in der Fassade über den Eingangsbereich gelegt. Als zusätzliche Betonung vollzieht der Bogen des großen Segmentgiebels eine Parallele zur darunter liegenden Ädikula und sitzt gleichsam als Abschluß nach oben über der Tempelfront.

Die hohen Postamente, auf denen die vier Säulen ruhen, die uns de Pomis in schon in der Gründungsmedaille vorführt, kann man von Palladio inspiriert bezeichnen. De Pomis verwendet eine konkave Abdeckung als Übergang von der Säulenbasis zum dem darunter liegenden Postament. Diese Form hat Palladio im Innenraum (Abb.40) und an der Fassade der Kirche San Giorgio Maggiore in der Wandgliederung zwischen dem Postament und der darauf ruhenden Pilaster/Säulenbasis angewendet. In Graz ist die Abschrägung (Abb.41) ebenfalls leicht konkav geschwungen und zieht sich als horizontales Gesimsband (Abb.26) um den gesamten Baukomplex herum. Diese Abschrägung wird nur durch das Eingangsportal der Fassade und den Eingang an der Ostseite zum Turm unterbrochen.

Die in der Gründungsmedaille gezeigte Tempelfrontfassade, die sich, wie in dieser Arbeit bereits erläutert wurde, auch an dem mittleren Kompartiment der Kirchenfassade von San Giorgio Maggiore anlehnte findet in dem nach 1620 veränderten Bau keine Fortsetzung.

De Pomis verliess diesen Weg und machte in der uns bekannten palladianischen Form nicht mehr weiter. Wie schon erwähnt, findet durch den massiven Einsatz der plastischen Bauornamentik ein verschliffener Übergang der darunter liegenden Wandstruktur statt.

So gelangte die in dem Medaillenenwurf und wahrscheinlich auch in dieser Form bis 1619/20 gebaute Kirchenfront zu einer eigenen und neuen Schöpfung des italienischen Baumeisters.

5. Richtungsweisende Bauten für den Mausoleumbau nach 1620

Bei der Beantwortung der Frage nach den wichtigsten Voraussetzungen, die für die Ausführung des Baus nach dem Jahre 1620 verantwortlich waren, wird man sich auf zeitlich nahestehende Bauten, die im Umfeld des Pietro de Pomis, vor allem in seiner Heimat in Mailand und der Lombardei, und im weiteren Sinn in Oberitalien entstanden sind, beziehen müssen.

Es kann davon ausgegangen werden, dass de Pomis als vielseitiger Künstler des Grazer Hofes, die in ganz Europa gebräuchlichen und weitverbreiteten Stiche, die die Ansichten der wichtigsten und prominentesten italienischen Kirchen zeigen, gekannt hat.

Bei seinen, schon in dieser Arbeit besprochenen, italienischen Reisen konnte er seine Kenntnis sowohl über richtungsweisende maßgebende, zum Teil auch schon länger bestehende architektonische Werke vertiefen, als auch über die momentan modernsten und aktuellsten Bauten erweitern. Am Grazer Hof standen ihm sicher die italienischen Architekturtraktate des 15. und 16. Jahrhunderts zur Verfügung, in denen er sein Wissen über das Aussehen und städtebauliche Situationen einer Kirche verbreitern konnte.

Die Fassade der Katharinenkirche scheint aus vielen Detailformen, die aus dem norditalienischen Raum stammen, zusammengesetzt und abgeleitet worden zu sein. Der Baumeister und Architekt de Pomis hat sie nicht einfach kopiert, sondern neu variiert, interpretiert und in einer ihm eigenwilligen Form neu komponiert.

Die bedeutendsten architektonischen Werke, die der Vermittlung von Ideen und Motiven dienten, aus denen Pietro de Pomis seine Anregungen zum Bau der Grazer Katharinenkirche bezog, kann man in den drei wichtigsten Regionen, die er besuchte und wo er teilweise lebte, mit Venedig, Rom und Mailand/Lombardei zusammenfassen.⁸⁰

⁸⁰ Vergl. diese Arbeit, S. 63.

5.1. Exkurs: Die Entwicklung der Kirchenfassade in der italienischen Renaissance

Um den Versuch zu unternehmen, bevor auf lokale Besonderheiten und Details eingegangen wird, die Grazer Fassade vom Typus her einzuordnen, ist es notwendig, die formale Entwicklung der Kirchenfassaden in Italien, jedoch im Hinblick auf den Grazer Mausoleumbau von Pietro de Pomis zu skizzieren.

Von wo läßt sich die monumentale Grundstruktur des Mausoleums, die vier tragenden Stützelemente, die in einer Säulenordnung organisiert sind und von einem Dreiecksgiebel überfangen werden, der zusätzlich von dem wuchtigen Segmentgiebel umschrieben wird, herleiten?

Die Architektur der Frühen Neuzeit orientierte sich an der Formensprache der Antike, die hauptsächlich auf Säulenordnungen und ihren Abwandlungen beruhte. Das Architekturschaffen der frühen Renaissance bezog sich auf die römische und griechische Antike und die zehn Bücher des Vitruv aus dem 1. Jahrhundert v.Chr. wurden zu einer wichtigen Quelle der italienischen Baumeister. Die Systematisierung der Architektur in Traktaten, theoretischen Abhandlungen, beeinflusste ihre Entwurfs- und Planungsprozesse.

Im Vergleich mit antiken Bauwerken ist zu sehen, dass die Architekten der Renaissance zwar die klassischen Säulenordnungen, die Regeln der harmonischen Baukompositionen und die antike Formensprache anwendeten, sie jedoch durchaus in der Lage waren, eigene Raumbildungen zu schaffen.⁸¹

In der Wiederbelebung der antiken Baukunst konnte in der Bauaufgabe der Kirchenfassade kein antikes System adaptiert werden, da es bekanntlich nicht möglich war, auf antike Vorbilder für christliche Sakralbauten zurückzugreifen.

Die Formaufgabe der Kirchenfassade wird zu einem Problem, denn der als vorbildlich erkannte Formenschatz der Antiken Architektur kennt keine

⁸¹ Koch 1998, S. 215.

flächenordnenden Schemata , die sich ohne grundlegende Veränderung an einen basilikalen Fassadenspiegel applizieren ließ.⁸² Die Architekten des Quattrocento sahen die Form der Fassadengestaltung durch die Struktur der dahinterliegenden Räume als bestimmend an. Durch den Einsatz von Säulen und Pilastern in der Fassadengliederung und der Verwendung des antiken Formenkanons mit festgefügt Proportionen in der Verbindung mit dem anschließenden Kirchenraum entstanden erhebliche Probleme für die Entwicklung der autonomen Fassadenarchitektur.

Im Bildwörterbuch der Architektur ist unter dem Begriff *Fassade* folgendes zu lesen: "Fassade (nach ital. *facciata*, v. lat. *facies*: Gesicht), die Hauptansichtseite (Schauseite) eines Gebäudes, auf die die ganze Gestaltung konzentriert ist, in der Regel, die Haupteingangsseite, bei Kirchen daher meist die Eingangsfront im Westen. Gewöhnlich zeigt die Fassade die innere Gliederung bzw. den Querschnitt des hinter ihr liegenden Baukörpers, sie kann aber auch für sich komponiert sein und weder in den Abmessungen noch im Querschnitt dem zugehörigen Bau entsprechen."⁸³

Eine Fassade ist gemäß dieser Definition die Außenseite eines Gebäudes, die gegenüber den anderen Seiten hervorgehoben wird, sie kann die innere Gliederung des Gebäudequerschnitts widerspiegeln, oder ohne jeden Zusammenhang zum Inneren des Bauwerks komponiert worden sein und sich als unabhängige Architektur präsentieren.

Der langgestreckte, oft mehrschiffige Versammlungsraum ist der Grundtyp der christlichen Sakralarchitektur. Die Kirchen, die über die Längsachse betreten werden, richten sich mit ihrer Eingangsseite auf die Umgebung, meist einen Stadtraum aus. Die repräsentative Funktion der Eingangsseite erforderte eine entsprechende hervorhebende Gestaltung der Fassade.⁸⁴

Die Auszeichnung erfolgt durch ein architektonisches System, bei dem durch den Einsatz einer Ordnung, einer Kombination von Wand und Stütze oder Öffnung der Wand, eine Gliederung erfolgt. In der Fassade findet der

⁸² Lorenz 1971, S. 160.

⁸³ Köpf 1999, S. 163.

⁸⁴ Schlimme 1999, S. 14.

Kirchenbau seine Präsentation nach außen, jedermann kommt als Betrachter in Frage, denn er befindet sich im öffentlichen Raum, dem Stadtraum vor der Kirche und schaut auf die Fassade auf. Der Weg vom Altar zum Eingang, der sich auf der Längsachse der Kirche befindet mündet in dem Eingangsportal und setzt sich in den Raum vor der Fassade fort.

Um richtig zu Geltung zu kommen, musste sich das Konzept einer Fassade auf den Betrachterstandpunkt, der auf dem Vorplatz (Abb.42) der Kirche steht, beziehen. Die Form der Basilika war im 15.Jahrhundert nach wie vor der dominierende Bautypus. Im Querschnitt hat eine Basilika eine gestufte Form, sie besteht aus einem überhöhten Mittelteil mit niedrigeren Seitenschiffen. Unter Verwendung der antiken Architektursprache mit den festen Proportionen musste eine Lösung für die gestufte Form des basilikalen Fassadenspiegels gefunden werden. Bei einschiffigen Kirchbauten war es möglich, eine Tempelfront als antikes Formganzes vorzublenzen (Abb.43), für den gestuften Querschnitt einer basilikalen Form gab es kein antikes Schema, das im Ganzen übernommen hätte werden können. Eine Säulen- oder Pilastervorlage, die sich an der Höhe der Seitenschiffe orientierte, musste auch am erhöhten Mittelschiff die gleichen Maße beibehalten. Das führte dazu, dass für das Mittelschiff die Ordnungen übereinandergestellt (Abb.44) wurden.⁸⁵

Ingomar Lorch befasst sich in einer Studie mit den Kirchenfassaden Italiens von 1450 bis 1527, er behandelt dort die Grundlagen von Leon Battista Alberti ausgehend und die Weiterentwicklung des basilikalen Fassadenspiegels bis zur Plünderung und teilweisen Zerstörung Roms im Jahr 1527. Die Kirchenfronten des Frührenaissancearchitekten L. B. Albertis (1404-1472), bei denen auf antike Formensprache zurückgegriffen wurde, wurden in der Kunstgeschichteforschung als Ausgangspunkt der Entwicklung der italienischen sakralen Fassadenarchitektur erkannt. Er wird als der Begründer einer

⁸⁵ Lorch 1999, S. 15.

durchkomponierten Schaufläche, die in Renaissance und Barock bestimmend wurden, gesehen.⁸⁶

Leon Battista Albertis erste frühneuzeitliche Fassadengestaltung erfolgte in der Ummantelung der mittelalterlichen Kirche San Francesco in Rimini.⁸⁷

Sigismondo Malatesta, der Marchese von Rimini, fasste gegen 1450 den Plan, die gesamte Kirche San Francesco architektonisch erneuern zu lassen und zu einem Memorialbau für sich, seine Familie, seinen humanistischen Hofstaat und seine Geliebte umzugestalten.

Es wurde mit dem Umbau der alten Kirche, die mit einer völlig neuen Außenschale, die sich etwa einen halben Meter vor der alten gotischen Mauersubstanz befindet, begonnen. Die Westfront (Abb.45) wird durch reichere architektonische Gestaltung als Hauptschauseite ausgezeichnet und hervorgehoben, sie besteht aus einem zweigeschossigen Aufbau und ruht auf einem vorgezogenen, ungegliederten Sockel, der den ganzen Bau umläuft. Das Untergeschoß ist durch vorgelagerte kannelierte Halbsäulen mit einem darüber sich verkröpfenden Gebälk in drei Wandfelder in dem Rhythmus a-b-a unterteilt. In den beiden außen liegenden Feldern sind flache Arkadennischen, die Mittelarkade ist höher und breiter und schneidet in den Sockel ein. Die Ordnung mit den Halbsäulen ist als zweite Schicht der Wand mit den Arkaden vorgelegt, die Fassade wird durch den Einsatz der Stützelemente als Wandfläche neu organisiert. Die Längsseiten des Bauwerks werden durch eingeschnittene Pfeilernischenarkaden gegliedert. Ein nicht vollendetes Obergeschoß schließt an das Gebälk, das von den Halbsäulen getragen wird, an, es erinnert in den schrägen Seitenteilen des Satteldaches an ein nach oben unvollendetes Tympanon. Albertis Lösung der Bauaufgabe bestand in der Durchgestaltung der Fassade als Wandfläche, er nimmt überhaupt keinen Bezug auf den dahinterliegenden Innenraum der gotischen Kirche.

"Den entscheidenden Schritt in Richtung auf eine neue praktikable Systematik der römischen Fassadengliederung tut L. B. Alberti.

⁸⁶ Lorch 1999, S. 29.

⁸⁷ Lorenz 1971, S. 31-49.

Für diesen ist Baukunst nach antikem Vorbild ein grundsätzliches Anliegen, in dem sich strenges Ordnungsdenken und ästhetischer Formalismus gleichermaßen manifestieren. Zum ersten Mal wird jetzt auch der römische Triumphbogen als funktionsfähige, "baubare" Gliederungseinheit vorgestellt.....".⁸⁸

Es war sicher nicht Albertis Intention, ein ganz bestimmtes Monument wiederzugeben, er arbeitete die Gliederung und einzelne Elemente des Triumphbogens gleichsam in die Fassaden ein.⁸⁹

In der Kirchenfassade von San Francesco, auch als Tempio Malatestiano bezeichnet, entstand erstmals eine dreigeteilte Schauseite bei der sich Alberti antiker Elemente bediente. Durch die drei Bogenstellungen und die Verwendung von Säulen entsteht die Assoziation zum römischen (Abb.46) Triumphbogen der Antike, vor allem zum dreiteiligen Konstantinsbogen.⁹⁰ Mitte des 15.Jahrhunderts findet die römisch-antike Gestaltung der Wand, vor allem in der Form des Triumphbogens, Eingang in die italienische Baukunst. Das gegliederte und mit plastischem Schmuck versehene Ehrentor war in der römischen Baukunst einer bestimmten Systematik unterworfen und auf die axial-symmetrische Grundform eines Tores festgelegt. Im Zeremoniell des Durchschreitens durch einen antiken Triumphbogen und anschließendem Triumphzug wurde ein zurückkehrender siegreicher römischer Feldherr geehrt und gefeiert.⁹¹

Das steinerne Ehrenmal, das sich aus einer eintorigen Anlage entwickelt hat, entstand durch Anfügen kleinerer ädikulaartiger Durchgänge zu beiden Seiten des Hauptbogens. Die Verklammerung von Haupt- und Nebentoren erfolgte in der Ausbildung einer gemeinsamen Attika. Die Aussenflächen des Triumphbogens wurden unter Zuhilfenahme von Säulenordnungen gegliedert.⁹²

"In der Regel sind den Hauptfronten des Denkmals jeweils vier Säulen korinthischer oder kompositer Ordnung so vorgeschaltet, dass

⁸⁸ Deiseroth 1970, S. X.

⁸⁹ Deiseroth 1970, S. 109.

⁹⁰ Wittkower 1990, S. 36.

⁹¹ Deiseroth 1970, S. 1-5.

⁹² Deiseroth 1970, S. 6.

Durchgangsöffnung und seitliche Wandzonen in entsprechenden Intervallen rhythmisiert werden. Ausgangspunkte der Wandgliederung sind die Postamente (oder Piedestale)."⁹³

Wolf Deiseroth legt in seiner Dissertation dar, dass es eine der wichtigsten Vorbedingungen für die geschmückte Schaufront der Renaissance war, indem eine Auseinandersetzung mit der Gestalt des Triumph- oder Ehrenbogens der Antike stattfand.

In einem weiteren Bau (Abb.47) Albertis, der Fassade von Sant ´Andrea in Mantua (1470) wird die antike Großform der Tempelfront und die große Form des Triumphbogenmotivs als Fassadengliederungsschema verwendet und zu einer Formeinheit zusammengeführt. Die Fassade erhält räumliche Tiefe durch die am Triumphbogen inspirierte Tonnennische, die als ein selbständiger Bauteil (Vorhalle) zu sehen ist.

Wittkower weist deutlich auf zwei grundverschiedene antike Bezüge in diesem Bau Albertis hin: "Hinter der Fassade von Sant ´Andrea liegt nicht nur der Gedanke der Tempelfront, sondern auch der des Triumphbogens."⁹⁴

In der schon erfolgten Beschreibung und Analyse der Gründungsmedaille und der Westfront des Grazer Mausoleums sind bereits Bezüge zum antiken Triumphbogen hergestellt worden. Die von Deiseroth beschriebenen Kriterien der Triumphbogenarchitektur kann man dort in der Grundstruktur nachvollziehen, vor allem der Medaillenenwurf lässt die Grundzüge des Triumphbogens deutlich anklingen.

1470 vollendete Alberti in Florenz die Fassade von Santa Maria Novella (Abb.48), die er vor eine bestehende mittelalterliche Kirche setzte. Die Schaufront ist mehrgeschossig ausgebildet, sie hat ein Untergeschoß, Attika und ein Obergeschoß. Es wird durch ein Tempelfrontmotiv mit einem wuchtigen Dreiecksgiebel gebildet, es ist schmaler als das Untergeschoß mit der Attika und zwischen den Geschossen vermitteln reich geschmückte Voluten, die die Fassade zusammenschließen.⁹⁵

⁹³ Deiseroth 1970, S. 7f.

⁹⁴ Wittkower 1980, S. 48.

⁹⁵ Lorch 1999, S. 42f.

Man hat bei dieser Fassadenlösung nicht den Eindruck, dass das Gerüst tektonische Funktion hat, sondern die Gliederung in Pilaster und Säulen ist flach und zweidimensional dient in erster Linie der Organisation der Wandfläche.

Albertis Fassade von Santa Maria Novella in Florenz ist ohne die Fassade von San Miniato al Monte (Abb.49), die um 1140-1170 in der gleichen Stadt entstanden ist, als mittelalterlichem Vorläufer, undenkbar. Hier hatte Alberti einen voll entwickelten Vorläufer aus dem Mittelalter direkt vor Augen.⁹⁶ Dem Obergeschoß von San Miniato al Monte ist eine Tempelfront vorgeblendet, flache kannelierte Pilaster werden von einem Architrav abgeschlossen, der in der Mittelachse unterbrochen wird. Der Dreiecksgiebel und die Wandflächen zwischen den Pilastern werden durch geometrische schwarz/weiße Muster belebt.

In Rom entstanden verwandte Fassadenlösungen, die erste basilikale Renaissanceschaufront von 1470 ist die Fassade von Santa Maria del Popolo (Abb.50), die das Grundschema der florentinischen Fassade Albertis wiederholt. Das breitere Untergeschoß, wird von Pilastern auf Piedestalen im Rhythmus a-b-a untergliedert und von einem Gebälk abgeschlossen. Das schmalere Obergeschoß hat das Aussehen einer Tempelfront. Die in Santa Maria Novella erstmals angewandten Voluten stellen eine Verbindung zwischen den Geschossen her.

Die römischen Fassaden folgen einem einfachen zweigeschossigen Aufbau, der den dahinterliegenden basilikalen Querschnitt verdeutlicht (Abb.44). Über einem breiteren Untergeschoß, das etwa die Höhe der Seitenschiffe hat, erhebt sich durch ein Gebälk getrennt, das schmalere Obergeschoß mit seitlich begrenzenden Pilasterstellungen und einem darüber liegenden Dreiecksgiebel. Im Unterschied zu den Fassaden Albertis fällt in Rom das Motiv des Triumphbogens weg⁹⁷, der Rhythmus der Pilasterstellung ergibt sich aus der Einteilung der Schiffe der jeweiligen Kirche. Die Verwendung

⁹⁶ Schlimme 1999, S. 30.

⁹⁷ Lorch 1999, S. 111.

einer Sockelzone und die zwischen den Geschoßen verbindenden Voluten scheinen von den Werken Albertis eingeflossen zu sein.

Seine Formensprache wurde in Rom von seinen Nachfolgern aufgenommen, weiterverarbeitet, mehrfach wiederholt und leicht modifiziert. Diese beschriebene Grundstruktur wird für alle Fassaden bestimmend, die im Detail im Einzelfall variiert werden.⁹⁸

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach Ende des Konzils von Trient entstand kein neuer Fassadentyp, sondern der vorhandene Typ wurde vielfach angewendet und es kam zu einem regelrechten Bauboom.⁹⁹

Die strukturelle und formale Gestaltung der venezianischen Kirchenfassaden des Andrea Palladio wurden bereits in einem vorangegangenen Kapitel der vorliegenden Arbeit – Inspirationsquellen und Voraussetzungen zum Medaillenentwurf¹⁰⁰ - erörtert.

Die in diesem Abschnitt skizzenhaft behandelte Entwicklung der italienischen Kirchenfassade zeigt die Ursprünge der Form der monumentalen Grundstruktur des Grazer Baus mit den vier tragenden Stützelementen, die mittels einer Säulenordnung organisiert ist und von einem Dreiecksgiebel überfangen wird.

Die Abhandlung stellt eine Verbindung zwischen den, von Beginn der italienischen Renaissance verwendeten antiken Formen und den im Mausoleum eingesetzten Architekturelementen und Säulenordnungen her. An dieser Stelle soll betont werden, dass der über der Fassade angebrachte Segmentgiebel, in der in Graz verwendeten Form, als Vorläufer nicht nachzuweisen ist.

⁹⁸ Lorch 1999, S. 111.

⁹⁹ Schlimme 1999, S. 36.

¹⁰⁰ Vergl. diese Arbeit, S. 32.

6. Das Architekturkonzept "Reliefierte Kirchenfront" in Bezug zur Grazer Fassade

Hermann Schlimme setzte sich mit der italienischen Kirchenfassade von 1475 bis 1765 in Rom auseinander und fasste Kirchenfronten nach bestimmten Kriterien zusammen. Auf Grund gemeinsamer Eigenschaften werden in dieser Studie Kircheneingangsfassaden unter dem Begriff "Reliefierte Kirchenfront" typologisierend beschrieben und geordnet.¹⁰¹

Er nimmt eine systematische Betrachtung bestimmter Architekturtypen vor und erarbeitet daraus verschiedene gemeinsame Merkmale.

Die Betrachtung des Architekturtyps "Reliefierte Kirchenfront" soll hier in Beziehung zum Grazer Mausoleumsbau gesetzt und die einzelnen Kriterien mit der Katharinenkirche verglichen werden.

Ein Kriterium, das die "Reliefierte Kirchenfront" aber auch mit anderen Fassadentypen gemeinsam hat, ist die Hervorhebung und Auszeichnung der Kirchenfront gegenüber den anderen Seiten des Gebäudes (Abb.42). Sie grenzt sich von den anderen Seiten des Baus so weit ab, dass eine isolierte Betrachtung stattfindet. Durch entsprechende architektonische Maßnahmen wird die Funktion einer Eingangsseite betont, sie soll sich durch reichere und aufwändigere Gliederung von den Seitenflanken abheben. Der Zugang über die Längsachse der Kirche ist Voraussetzung zur Aufwertung der Eingangsseite zu einer einzigen Fassade.¹⁰²

In Graz ist die Hervorhebung der Fassade zweifelsfrei geschehen, doch wird, wie bereits beschrieben, der restliche Aussenbau ebenfalls einer systematischen Gliederung, die sich an der Fassade orientiert, unterworfen und so entsteht das Gesamtbild eines einheitlich durchkomponierten Baus. Im Material und der Art der Oberflächenbearbeitung und –gestaltung mit den überreichen Bauornamenten wirkt die Katharinenkirche mit dem angeschlossenen Mausoleumsbau sehr homogen. Man kann von der Westfront über die

¹⁰¹ Schlimme 1999.

¹⁰² Schlimme 1999, S. 14f.

Nordseite der Kirche entlang zum Abschluß im Osten und weiter bis zur östlichen Seite des Zentralbau des den Komplex umrunden und den Bau in seiner Gesamtheit betrachten. Die Auszeichnung der Eingangsseite erfolgt in erster Linie durch die äußerst reiche Gestaltung der Fassadenwand, die Seitenwände sind zwar in der Gliederung und Ausschmückung nicht in dem Ausmaß so aufwändig wie die Fassade gestaltet, doch ist ein klarer Unterschied erkennbar. Die Grazer Fassade erfüllt Im Sinn der von Schlimme zusammengefaßten Kriterien der herausgehobenen Position gegenüber den anderen Kirchenseiten nur teilweise. Wie schon erörtert, ist der restliche Aussenbau des Mausoleums als eine Art Gegengewicht zu der dominanten Westfassade und stellt eine Gleichgewicht zwischen Eingangsseite und dem Rest des Gebäudes her.

Eines der wichtigsten Kriterien einer "Reliefierten Kirchenfront" ist die Wandgebundenheit. Die Wand wird als Grundelement der Architektur, als Ausgangspunkt verstanden, sie hat tragende Funktion, die bei einer undifferenzierten Wand nicht sichtbar ist. Durch den Einsatz von Architektur wird die tragende Funktion der Wand verdeutlicht.

Die Sichtbarmachung erfolgt durch Differenzierung in stützende und füllende Elemente. Die Wand wird als Masse verstanden, die in manchen Bereichen zu architektonischen Gliedern verdichtet werden kann.¹⁰³

Der architektonische Aufbau (Abb.51) einer "Reliefierten Kirchenfront" erfolgt durch die gliedernden Elemente Wand, Stütze/ Öffnung Sockel und Tympanon. Die Kombination von Wand und Gliederungssystem zu einem planansichtigen, zweidimensionalen Architekturzusammenhang, ist ein Relief.¹⁰⁴ Ein einfaches Relief ist die Kombination einer Wand mit einer regelmäßigen Pilaster- oder Halbsäulenordnung.

Zur Abgrenzung der "Reliefierten Kirchenfront" verwendet Schlimme als weiteres Kriterium eine Unterscheidung im Grundriß der Kirchenfassaden. Im Grundriß grenzt sich eine "Reliefierte Kirchenfront" von anderen Kirchenfassaden ab. Der Grundriß stellt sich folgendermaßen dar:

¹⁰³ Schlimme 1999, S. 60.

¹⁰⁴ Schlimme 1999, S. 72.

die Fassade besteht aus einer Kombination aus Wand und Gliederung, sie ist zweidimensional und wird wie eine isolierte Wandscheibe vor den Langhausbau gesetzt.¹⁰⁵ Es gibt keine Vorbereitung durch ein besonderes Endjoch des Langhauses, das Bilden einer realen räumlichen Einheit ist nicht vorgesehen, ein gerader Mauerzug wird dem Langhaus unmittelbar vorgestellt und ist auf einen Blick, vom Betrachterstandpunkt aus, zu erfassen.

Im Gegensatz dazu steht eine Block- oder Portikusfassade, die im Grundriß eine andere, ausgeprägte Form zeigt. Sie hat räumliche Tiefe, die durch einen geöffneten Binnenraum, einen Portikus, gebildet wird. Die prominenteste Blockfassade ist St. Peter in Rom (Abb.64). Albertis Werk Sant'Andrea in Mantua (Abb.47), das in dieser Arbeit schon erwähnt wurde, gehört ebenfalls zu diesen raumbildenden Fassaden.

Auch nach außen geschlossene Fassaden, die eine innen liegende Vorhalle beherbergen, geben ein anderes Grundrißbild als eine "Reliefierte Kirchenfront". Es wird bei einer Blockfassade von der Dreidimensionalität des Baukörpers ausgegangen, der vor das Langhaus gelegt wird.

Diese Unterschiede in den Grundrissen erfordern eine unterschiedliche Methodik des Entwurfes. Eine "Reliefierte Kirchenfront", die gemäß ihrer Definition wie eine Wandscheibe vor das Langhaus gesetzt wird, ist mit einem einzigen Aufriß entworfen (Abb.51). Bei Blockfassaden ist der Entwurfsprozeß durch Grundrißzeichnungen, Seitenansichten und eventuell Schnitten gekennzeichnet.

Zur Vervollständigung soll erwähnt werden, dass Schlimme neben der Blockfassade und der "Reliefierten Kirchenfront" noch kurvierte Fassaden, unterscheidet. Sie haben einen gebogenen Grundriß und gehen eine besondere räumliche Beziehung zum Stadtraum ein. Der offene Raum zur Stadt, ein durch architektonische Maßnahmen gefaßter Vorraum, wird zu einer räumlich differenzierten Zone zwischen Innen- und Außenraum.¹⁰⁶ Vor allem in der barocken Formensprache wurden kurvierte Fassaden

¹⁰⁵ Schlimme 1999, S. 28f.

¹⁰⁶ Schlimme 1999, S. 20.

verwendet, in eine Fassade tritt eine Vor- und Rückwärtsbewegung, die die "Reliefierte Kirchenfront" schwingen läßt. Als Beispiel ist San Carlo alle Quattro Fontane von Francesco Borromini, die Fassade wurde 1667 vollendet.

Die Beantwortung der Frage, ob das Grazer Mausoleum eine "Reliefierte Kirchenfront" ist oder eine Blockfassade hat, ist sehr schwierig und nicht eindeutig zu beantworten.

Die Ränder einer "Reliefierten Kirchenfront" werden in der Regel von Pilastern begrenzt, es gibt keine Ecke im eigentlichen Sinn, denn die entsteht nur dort, wo zwei gleichrangige Wände zusammenstoßen.

Ein Kriterium ist die Hervorhebung der Fassadenwand und so ist die Baukörperecke ein Bestandteil der "Reliefierten Kirchenfront" und endet mit einer Pilaster/Säulenstellung. Die Westfront in Graz wird an den äußeren Rändern um 90° nach hinten geknickt (Abb.24) und mit einem Gliederungselement der Fassade fortgesetzt.¹⁰⁷ Die Eckbegrenzung der Fassade ist kein Pilaster/Säulenbündel, sondern die Wand selbst, der die Stützelemente vorgeblendet sind, bildet die Ecke. Im Grundriß erkennt man wie die Schauwand vor das Langhaus gelegt und um die Ecke weitergeführt wird. In diesem Bereich ist die Dicke der Wandstärke erheblich, man kann aber nicht wirklich von raumbildender Architektur sprechen. Die zwei Joche des Langhauses schließen unmittelbar an die Fassade an. Die Gliederung der äußeren Langhauswand beginnt dort, wo im Grundriß der Innenraum des Langhauses endet.

Im Fall der Grazer Fassade handelt es sich nicht um einen planen Mauerzug, der wie eine flache Scheibe die vor das Langhaus gelegt wird, sondern der Mauerzug erfährt an den Rändern eine Knickung, wie wenn man die Fassadenränder umgebogen hätte, um sie in die schmale Lücke zwischen Domherrenhof und Domkirche zu pressen. In der Knickung selbst erhält die Fassadenwand eine dreidimensionale Ausprägung, die aber nicht wie in den beschriebenen Blockfassaden einen

¹⁰⁷ Vergl. diese Arbeit, S. 19.

dreidimensionalen Baukörper mit raumbildender Funktion als Zwischenglied zwischen den Innenraum und den Stadtraum legen.

Die Frage ist, warum hat de Pomis seine gliedernden Stützelemente nicht an die äußeren Ränder der Fassade gesetzt und sie dort abschlossen und begrenzt? Mit der Knickung erfährt das Erdgeschoß und die Attika der Fassade eigentlich eine Gliederung a-a-b-a-a, also eine fünfteilige, die von einem einzigen Betrachterstandpunkt vor der Fassade bezogen, nicht sichtbar ist. Der Betrachter wird damit aufgefordert, sich weiterzubewegen und neue Positionen einzunehmen.

Würde man den Knick rückgängig machen käme eine noch monumentalere Schaufront zu Tage, die ein dahinterliegendes mehrschiffiges Langhaus hinter der Fassade vortäuscht. Der Knick lädt den Betrachter geradezu ein, den Bau zu umschreiten, denn die äußere Gliederung der Langhauswand schließt unmittelbar an den Fassadenteil an und führt weiter zum Querhaus und der Apsis. Die Möglichkeit die Kirche von mehreren Seiten zu betrachten, im Gegensatz zu vielen italienischen Kirchen, die oft in eine Häuserzeile eingebunden sind, hat de Pomis offenbar genutzt, um die repräsentative Funktion des Baus auch wirklich zu demonstrieren und betonen.

Die Beantwortung der Frage nach einer "Reliefierten Kirchenfront" in der Medaille scheint einfacher. Der Entwurf ist wie ein Aufriß zu verstehen, der eine zweidimensionale Fassade einer "Reliefierten Kirchenfront" zeigt.

Er gibt dort keinen Hinweis, wie der Architekt seine Fassadenlösung geplant hat. Die äußeren Stützelemente scheinen nicht ganz an den Rändern der Westfassade zu liegen und es sieht so aus, als ob hinter diesen Säulen noch eine Kante liegen würde. Ob Pietro de Pomis bereits hier an einen Knick der Fassadengliederung gedacht hat, ist nicht sicher festzustellen. In der Gründungsmedaille scheint sich die hinter dem Stützsystem liegende Wand noch in die Breite zu dehnen, vielleicht ist das schon ein Hinweis auf den von de Pomis geplanten Fassadenknick.

Die Portale einer "Reliefierten Kirchenfront" durchstoßen die Eingangswand dort (Abb.42), wo sich die Längsachsen der Mittel- und

Seitenschiffe befinden, sie hat die gleiche Breite wie der Baukörper, der hinter der Fassade liegt. Der Innenraum wird durch eine Längsachse, die gleichzeitig Symmetrieachse ist gekennzeichnet. Der symmetrische Aufbau einer "Reliefierten Kirchenfront" zeigt dem Betrachter, der unwillkürlich eine frontale Position vor der Kirche einnimmt, dass ein entsprechend symmetrischer Kirchenraum dahinter ist. Das Mittelportal gibt an, wo sich die Symmetrieachse des Hauptschiffes befindet und macht dem Betrachter die Hauptraumeigenschaften unmittelbar deutlich.¹⁰⁸

Auch andere Kirchenfassaden haben diese Eigenschaft, sie charakterisiert aber besonders die "Reliefierte Kirchenfront", die laut Definition aus Wand und Gliederung besteht und wie eine zweidimensionale Scheibe vor den Langhausbau gesetzt wird. Der Langhausquerschnitt bestimmt die Form einer Kirchenfassade, die als architektonischer Abschluß des Langhausprofils verstanden werden soll. Als Profil wird ein Gebilde bezeichnet, das sich über der Längsachse eines Gebäudes bildet und konstanten Querschnitt hat. Die Länge eines Profils wird durch bauliche Gegebenheiten, aus wie viel Abschnitten/Jochen der Langhausbau bestehen soll determiniert. Das beschriebene Profil braucht spezielle architektonische Formen als Abschluß, die nicht mit der Form des Profils übereinstimmen müssen. Ein Ende wird mit der Altarapsis oder einem Querhaus abgeschlossen, das andere Ende, an dem sich die Eingangsseite befindet benötigt eine "Verschlußarchitektur", die aus einer "Reliefierten Kirchenfront" oder einer Blockfassade bestehen kann.¹⁰⁹

Allerdings ist nur die "Reliefierte Kirchenfront" im Gegensatz zur Blockfassade geeignet, die Eigenschaften des Innenraumes nach außen zu transportieren. Auf den Grazer Mausoleumbau bezogen kann man sagen, dass dieses Kriterium der engen Beziehung der Fassade zum Innenraum Gültigkeit hat. Die Westfront hat symmetrischen Aufbau, zeigt dem Betrachter schon von außen, wo sich die Symmetrieachse des

¹⁰⁸ Schlimme 1999, S. 48-50.

¹⁰⁹ Schlimme 1999, S. 49.

Hauptschiffes befindet und Weist durch die vorher beschriebenen Kriterien auf den anschließenden Innenraum hin.

Eine "Reliefierte Kirchenfront" hat einen bestimmten architektonischen Aufbau, der Hauptteil wird aus den Elementen "Wand", "Stütze" und "Öffnung" gebildet, also durch Säulenordnungen bestimmt. Diese Kombination wird als Relief bezeichnet, zum Aufbau gehören noch der Sockel und das Tympanon.¹¹⁰

Schlimme unterscheidet verschiedene Aufrißfiguren und faßt die "Reliefierte Kirchenfront" in Aufrißtypologien zusammen.¹¹¹ Hier soll jetzt ausschließlich auf die dem Grazer Mausoleum entsprechende Aufrißfigur eingegangen werden.

In einer Aufrißfigur wird die Gestalt einer Fassade dargestellt. Die Nachfolgerin des antiken Tempels war von der Funktion her eine christliche Kirche und so versuchten die Architekten der frühen Neuzeit die Fassade nach dem Vorbild einer antiken Tempelfront zu gestalten.

Die damit verbundene Problematik wurde schon in einem früheren Kapitel dieser Arbeit angesprochen.¹¹²

Römisch-antike Tempel haben gemeinsame, formale Eigenschaften mit christlichen Basiliken, sie sind längsgerichtet, der Eingang und der Altar liegen einander an den Schmalseiten gegenüber. Der römische Tempel hat eine eindeutig axiale Ausrichtung. Auf der Vorderseite führt eine breite Freitreppe auf ein Podium mit einer Säulenvorhalle. Dadurch wird die Eingangsfassade speziell herausgehoben und betont. Ein römischer Tempel wurde meist an der Schmalseite einer Anlage positioniert, um die Wirkung der Fassade zu unterstützen.¹¹³

Diese Eigenheiten machen eine Tempelfront prädestiniert, sie mit der Form einer christlichen Basilika zu verbinden. Der Verschlußarchitektur, der Wandscheibe, wird das Bild einer Tempelfront aufgeblendet.

¹¹⁰ Schlimme 1999, S. 60-72.

¹¹¹ Schlimme 1999, S. 76-93.

¹¹² Vergl. diese Arbeit, S. 46.

¹¹³ Koch 1998, S. 33.

Wie bei einer Projektion wird die Form der Tempelfront zusammengeschoben und auf ein zweidimensionales Bild reduziert. Vor allem weil die Tempelfront eine im Aufriß und in den Proportionen festgelegte Figur ist, kam es zu den schon bekannten Problemen. Die einfachste Lösung entstand, wenn keine Veränderungen notwendig waren und der Baukörper und die Tempelfront in ihren Ausmaßen zusammenpaßten, was eigentlich nur im Fall einer einschiffigen, im Querschnitt fast quadratischen Kirche der Fall war. War die Ausgangssituation anders und die Tempelfront bedeckte nicht die gesamte Fassade, entstanden Restflächen für die ein Ausgleich geschaffen werden mußte. Einschiffigen Kircheninnenräumen mit einem hochrechteckigen Format konnte schwerlich eine quadratische oder rechteckige Tempelfront vorgeblendet werden. Hier entstanden entweder oberhalb oder unterhalb des Tempelfrontmotivs Restflächen (Abb.52), die unterschiedlich ausgefüllt werden konnten. Eine unterhalb liegende Restfläche wurde gefüllt, wenn das Stützsystem auf ein überhöhtes Postament gestellt wurde, eine oberhalb des Tempelfrontmotivs entstehende Restfläche wurde als Attika ausgebildet. Auf die Attika wurde dann der Dreiecksgiebel aufgesetzt.¹¹⁴

Vom Raumtyp her, hat das Mausoleum Ferdinand II. ein einschiffiges Langhaus mit einem Tonnengewölbe als Abschluß. De Pomis konnte also in der Planung des Aufrisses, im Sinne einer "Reliefierten Kirchenfront" eine Tempelfassade vor das Langhaus setzen. Durch die sehr eingeschränkten Platzverhältnisse war vom Querschnitt des Langhauses (Profil) her, nur eine hochrechteckige Form möglich. In der Ansicht der Gründungsmedaille ist zu sehen, dass de Pomis auf eine kombinierte Lösung der von Schlimme zusammengestellten Methoden von Restflächenanwendung zurückgreift. Die Proportionen des Kirchenschiffes sind so extrem, dass zum Ausgleich und zum Erhalt der Proportionen der Säulenordnung sowohl eine unterhalb liegende, als auch eine oberhalb des Tempelfrontmotivs entstehende Restfläche übrig bleiben (Abb.19).

¹¹⁴Schlimme 1999, S. 81-83.

Diese Restflächen werden unten durch eine hohe Postamentzone und im oberen Bereich durch eine Attika gefüllt.

Eine spezielle Form der "Reliefierten Kirchenfront" ist die Form einer "Reliefierten Ädikula". In Schlimmes Zusammenfassung der Aufrißtypologien besteht diese Form, im Gegensatz zu den bisher behandelten dreiachsigen Kirchenfassaden, aus einer einachsigen Kirchenfront, die auf den Eingang und seine Rahmung konzentriert ist.¹¹⁵ Auf den ausgeführten Bau in Graz bezogen ist hier eine Kombination aus einer dreiachsigen Tempelfront mit einer monumentalen Ädikula, die sich aus den zwei inneren Stützelementen der Säulenordnung bildet und die die Portalöffnung, die ebenfalls mit einer Ädikula gerahmt wird, umschließt.

Die Antwort auf die Frage, ob das Grazer Mausoleum in das Architekturkonzept der "Reliefierten Kirchenfront" einzuordnen ist, kann mit Ja beantwortet werden, jedoch mit der in diesem Zusammenhang ausführlich erläuterten Problematik. Die Westfassade fällt in ihrer Gestaltung, wie schon ausreichend beschrieben völlig aus dem üblichen Rahmen, so dass man in diesem Spezialfall vielleicht von einer "Reliefierten Kirchenfront in Form eines Tempelmotivs mit eingeschlossener Ädikula" sprechen kann.

7. Italienische Anregungen für den Grazer Mausoleumsbau

Es soll jetzt mit den am ehesten in Frage kommenden, richtungsweisenden Bauten, die zum heutigen Aussehen der Westfassade in Graz geführt haben, fortgesetzt werden.

Bei Vergleichen oder Verwandtschaften der Grundzüge des Fassadenaufbaus und der Detailformen von Kirchenbauten aus den italienischen Regionen mit dem Grazer Mausoleum wird gleich direkt auf

¹¹⁵ Schlimme 1999, S. 87.

die Fülle der ornamentalen, plastischen und architektonischen Elemente des Grazer Bauwerks eingegangen und sie sollen dann auch dort im Detail weiter beschrieben werden.

7.1. Venedig

Die Verwandtschaft zu den Kirchen Palladios ist vor allem in der Behandlung der Medaille schon ausreichend dargestellt worden.¹¹⁶

Es entsteht die Frage, was zusätzlich an venezianischen Elementen in den Mausoleumbau de Pomis in Graz einfluss? Venedig hat auch noch ganz andere interessante Kirchenbauten zu bieten, wo man Einzelformen erkennen kann, die als Ideenlieferanten in Frage kommen. Dazu gehört die kleine Kirche Santa Maria dei Miracoli (Abb.53), die in den 1480er Jahren von Pietro Lombardo und seiner Werkstatt errichtet wurde.¹¹⁷

Die Fassade ist zweigeschossig gestaltet und darüber spannt sich ein halbkreisförmiger Giebel, der das Tonnengewölbe des einschiffigen Innenraumes widerspiegelt. Das ganze Bauwerk ist außen mit Marmorplatten unterschiedlicher Färbung verkleidet und so sieht sie wie ein überdimensioniertes Schmuckkästchen aus. Die Kirche erhält durch den großen Rundgiebel an der Schmalseite die Auszeichnung als Schaufront. Die Fassade von Santa Maria dei Miracoli wurde in Venedig für nicht-basilikale Kirchenräume vorbildlich.¹¹⁸

Die Fassadengliederung erfolgt in beiden Geschossen durch flache Pilaster, über die im oberen Geschoß Blendarkaden gelegt sind. Über dem einfach gestalteten Eingangsportal schneidet ein Segmentgiebel in den Sockel der Pilastergliederung im oberen Geschoß. Man erkennt eine übereinanderliegende Abfolge von rund gebogenen Giebeln, die sich auch in Graz, nur in aufwändigerer Form, darbietet. Das massive Kranzgesims und vor

¹¹⁶ Vergl. diese Arbeit, S. 32-40.

¹¹⁷ Kaminski 1999, S. 405.

¹¹⁸ Lorch 1999, S. 100.

allem der halbkreisförmig gebogene Giebel lässt unzweifelhaft sofort vor allem an den monumentalen Segmentgiebel des Nordquerhauses (Abb.26) denken und auch an den massiven Giebelabschluß der Westfront. Es ist auch zu bemerken, dass im Grazer Bau die Fassade mit dem Segmentgiebel das einschiffige Langhaus und die Tonnenwölbung des Mausoleums nachvollzieht, im Prinzip die gleiche angewandte Lösung wie in Santa Maria die Miracoli, wo der Giebel allerdings einen kompletten Halbkreis bildet. Wie im Grazer Bau, stehen auch in dem kleinen Kirchenbau Pietro Lombardos, bekrönende Figuren am höchsten Punkt des Segmentgiebels und an der linken und rechten Seite des Rundgiebels. Der von Codussi entwickelte Fassadentypus wurde im Laufe des 16. Jhdts. in der Vergiebelung der Schiffe verändert, aus den Kreissegmentgiebeln wurden, wohl unter dem Eindruck der Weiterentwicklung der Fassaden in Rom und Mittelitalien, Dreiecksgiebel.¹¹⁹

San Zaccaria¹²⁰ (Abb.54) wurde nach der Mitte des 15. Jahrhunderts von Antonio Gambello begonnen und nach seinem Tod 1481 von Mauro Codussi fortgesetzt. Der monumentale halbkreisförmige Giebel mit den bekrönenden Figuren und die horizontalen Zäsuren, zum Teil verkröpft, springen ins Auge und erinnern ebenfalls an die nördliche Querhausfassade des Grazer Baus, sowie der über dem Eingang bestehende Rundgiebel, der das erste Obergeschoß teilweise überschneidet, und den großen Abschluß des Mittelteils der Fassade vorbereitet.

San Michele in Isola¹²¹ (Abb.55), eine kleine Kirche auf der Friedhofsinsel Venedigs, wird als die erste Renaissanceschaufront Venedigs bezeichnet, sie wurde 1469 begonnen und ist wie San Zaccaria ein Werk Codussis. Sie ist zweigeschossig und schließt mit einem halbkreisförmigen Segmentgiebel über der Fassade ab. Die Vertikalgliederung im Untergeschoß erfolgt durch vier flache Pilaster, die im Rhythmus a-b-a

¹¹⁹ Lorch 1999, S. 101.

¹²⁰ Kaminski 1999, S. 420.

¹²¹ Lorch 1999, S. 97.

gegliedert sind. Die Lösung der Verblendung des basilikalen Raumes dahinter erfolgt ganz anders als in den Kirchen Palladios.¹²²

Hier wird die Mitte des Obergeschosses, das die Breite des Mittelfeldes des Erdgeschosses einnimmt, seitlich von zwei viertelsegmentkreisförmigen Verblendungen der Seitenschiffe flankiert. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich die beiden innen liegenden flachen Pilaster über das Untergeschoß hinweg hinaufziehen, bis zum Ansatz des Halbkreisbogens. Vom Prinzip her ist das eine Lösung wie im Grazer Mausoleumsbau. Es sind die halbkreisförmigen Giebelabschlüsse, die vor allem auf das Nordquerhaus (Abb.26) verweisen und doch auch der monumentale Segmentgiebelabschluß der die Westfront in ihrer Breite ganz überfängt. Der große architektonische und künstlerische Reichtum der Lagunenstadt hat Pietro de Pomis sicher sehr beeindruckt. Die Erfahrungen und Kenntnisse seiner Lehrzeit konnte der Universalkünstler im Laufe seiner Reisen, die ihn auch nach Venedig führten, immer wieder erweitern und verbessern.

Der Blick vom Grazer Schlossberg, wo die damaligen Festung stand auf die "Grazer Stadtkrone" ¹²³, so wie die Kuppeln des Mausoleums (Abb.3) bezeichnet werden, erinnert bereits im Medaillenenwurf an die sehr einprägsamen venezianischen Kuppellandschaften. Als mögliche Anregungen kommen die Kuppellandschaft (Abb.56) des Markusdomes¹²⁴ und die Vierungskuppeln von San Giorgio Maggiore und der Redentorekirche in Frage.

7.2. Rom

In der den Mausoleumsbau betreffenden Literatur wird immer wieder die Mutterkirche, des von Ignatius von Loyola 1534 gegründeten

¹²² Vergl. diese Arbeit, S. 33f.

¹²³ Brucher 1983, S. 29.

¹²⁴ Kaminski 1999, S. 99.

Jesuitenordens in Rom, Il Gesù als wichtiger Ideengeber für den Bau Pietro de Pomis in Graz, angeführt.¹²⁵

Diese römische Kirche¹²⁶ wurde von Kardinal Alessandro Farnese in Auftrag gegeben und war 1568 von Jacopo Barozzi da Vignola begonnen und von Giacomo della Porta, der die Fassade entwarf, 1575 fertiggestellt worden. Il Gesù ist auch heute noch Sinnbild und Ausdruck der Macht des Jesuitenordens. Seit ihrer Fertigstellung im 16. Jahrhundert hat die Architektur von Il Gesù in Stichwerken und Beschreibungen in ganz Europa Verbreitung gefunden. Hier soll wieder auf die Verbindung Ferdinands II mit dem Jesuitenorden und dem der Katharinenkirche gegenüber liegenden Jesuitenkollegium hingewiesen werden.

Die zweigeschossige Front von Il Gesù hatte richtungsweisenden Einfluss auf die Kirchenbauten des Barock, sie wurde zum Vorbild für zahlreiche Jesuitische Kirchenbauten in ganz Europa.¹²⁷ Die Schaufront, die sich im Aufbau von Albertis Kirchenfassade Santa Maria Novella aus Florenz ableiten lässt, trägt auch Züge der römischen Kirchen Sant ´ Agostino und Santa Maria del Popolo.

Die Fassade der römischen Jesuitenkirche (Abb.57) hat einen zweigeschossigen Aufbau, mit einem wenig vorspringenden Mittelrisalit, dieser Mittelteil wird mit einem Dreiecksgiebel abgeschlossen. Das fünfachsige Erdgeschoß erfährt eine Gliederung in korinthischer Ordnung mit Doppelpilastern und Halbsäulen, die ein mächtiges Gebälk tragen. Die Elemente des Stützsystems ruhen auf hohen Postamenten. De Pomis wendete in Graz die gleiche Form mit den hohen Postamenten an. Das Obergeschoß bildet in der Mitte eine Tempelfront, die ebenfalls durch Doppelpilaster gegliedert wird. Eingelasse Nischen, mit Segment- und Dreiecksgiebeln bekrönt, beleben die Wandflächen und geben der sehr flachen Struktur eine gewisse Dreidimensionalität. Im Obergeschoß schaffen Voluten eine Verbindung vom schmäleren Mittelteil zu dem, durch die Seitenschiffe verbreiterten, Erdgeschoß. Die über dem mittleren

¹²⁵ Brucher 1983, S. 26.

¹²⁶ Bösel 1985, S. 260-265.

¹²⁷ Bösel 1984, S. 68.

Eingangsbereich liegenden Giebel schneiden in die Sockelzone des Obergeschosses ein und erinnern an den riesigen, gebogenen Segmentgiebel des Grazer Mausoleums, der den Dreiecksgiebel umschreibt und einfaßt. Bei der römischen Jesuitenkirche werden die ineinandergelagerten Giebel aber von zwei verschiedenen Stützsystemen getragen, der Rundgiebel lagert auf Pilastern auf und der andere wird von plastisch hervortretenden Dreiviertelsäulen gestützt. Hier wird in einer Detailform die Idee der, wie in Graz geschehen, ineinandergelegten Giebel gezeigt. Die von zwei Dreiviertelsäulen gebildete Ädikula, die das Eingangsportal rahmt und von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird, liegt eine Schicht vor der durch Pilaster gestützten Gliederung, die in der Mittelachse mit dem Segmentgiebel abgeschlossen wird.

Die Art der Gestaltung erfolgt aber in anderer Form als in Graz, die Giebel sind an den Ecken nicht verbunden, die Basis des Dreiecks ist weniger breit als die des Segmentbogens, die Giebel liegen hintereinander, die Verkröpfung des Gebälks deutet auch diese Situation an. Es entsteht der Eindruck, dass der von Halbsäulen getragene Dreiecksgiebel in Form einer Ädikula dem System der Pilasterordnung vorgeblendet ist. Auch hier erinnert eine rhythmische Abfolge der Giebel zuerst rund, dreieckig, rund und wieder dreieckig, in umgekehrter Reihenfolge an die Westfront des Mausoleums.

Im Tympanon der römischen Kirche setzt sich in der Breite des Segmentbogens ein noch nach vorne geschobener Mittelteil fort. Die Säulen und Pilaster ruhen auf hohen Postamenten, die aber untereinander nicht verbunden sind.

Die Fensterlösung im Obergeschoß trägt Grundzüge der Fensterlösung im Tympanon des Grazer Baus. Insgesamt ist das Gliederungssystem auf der Wand appliziert, besteht aus mehreren Schichten und ist der Fassade vorgeblendet und nicht wie bei de Pomis Werk aus der Mauermaße plastisch herausgearbeitet. Die Architekturelemente liegen wie ein Netz

vor der Fassadenwand, es gibt wenig schmückende Bauplastik, die Fassade ist glatt und ornamentlos.

Hier, so wie im Mausoleumbau, spielt die Konzentration auf die Mitte der Fassade eine große Rolle, die in erster Linie durch zunehmende plastische Gestaltung zur Mitte hin, entsteht. Das Mittelkompartiment wird von Dreiviertelsäulen eingefasst, die äußeren Achsen entstehen durch flache Pilastergliederung. Die Betonung der Mittelachse in Graz erfolgt anders, sowohl durch die Abfolge der Giebel und die gesamthafte plastische Durchgestaltung des Mittelteils der Fassade, als auch durch die dort angebrachte schmückende Bauplastik. Beiden Kirchefassaden ist die aus einer Ädikula bestehende Rahmung des Hauptportals gemein und eine, aus den um die Mittelachse liegenden Stützelementen, gespannte Ädikula, die mit ihren Giebelabschlüssen in die Attikazone bzw. Postamentzone des Obergeschosses einschneidet. Die Vierungskuppel der römischen Jesuitenkirche ist für den vor der Kirchenfront stehenden Betrachter völlig unsichtbar, in Graz vermittelt die in einer Linie aufragenden Kuppeln der Vierung und des Turmes eine zusätzliche Betonung der Mittelachse und eine Aufwärtsbewegung.

Das erste große Werk des Lombarden Carlo Maderno, der Umbau und die Fassade von Santa Susanna¹²⁸ in Rom, wurde 1603 beendet. Die Fassade (Abb.58) ist der gleiche Typ wie der der römischen Jesuitenkirche, zweigeschossig, mit einer Tempelfront im Obergeschoß.

Die Grundidee der Struktur geht auf die Schaufront von Santa Maria Novella, die Alberti in Florenz konstruiert hat, zurück. Als Neuerung tritt hier die prunkvolle Instrumentierung in den Vordergrund. Mehrere Schichten täuschen eine Tiefengestaltung vor und erzeugen Spannung und Bewegung. Eine gesteigerte Verstärkung der Bauformen zeigt ein lebhaftes Spiel von Licht und Schatten. Im Vergleich mit Il Gesù, wo alles in die Fläche gedrückt ist, ohne wirkliche Bewegung auf die Wand

¹²⁸ Hibbard 2001, S. 121-130.

festgeschrieben, gibt Maderno eine neuartige Gestaltung einer Fassade, die als Muster und Vorbild diente und am Beginn einer langen Entwicklungsreihe steht.¹²⁹

Schmale Voluten verbinden die zwei Geschosse, in den Wandfeldern befinden sich Nischen, in die Figuren eingestellt sind. Das fünfachsige Untergeschoß springt in der Breite des Obergeschosses leicht vor und wird in dem Bereich von Dreiviertelsäulen gegliedert. Eine von einem dreieckigen Giebel überspannte Ädikula umrahmt den Portalbereich. Auf den ersten Blick erscheinen die Säulen um den Eingang als Doppelsäulen, doch die innersten Stützelemente sind der Gliederung des Erdgeschosses vorgelegt. Eine Lösung die sich auch bei der römischen Jesuitenkirche beobachten läßt. Die Ädikula des Mausoleums, die in der Mittelachse liegt wird innerhalb des Gerüsts der Pilaster- und Dreiviertelsäulengliederung gebildet.

Das Vorspringen des Mittelteils der Kirche Santa Susanna setzt sich so wie in der Fassade von Il Gesù in das Obergeschoß und weiter bis ins Tympanon der Fassade fort. Die über die Geschosse weiter hinaufgezogene Fortsetzung von Architekturelementen ist im Mausoleumbau sehr konsequent durchgeführt worden.¹³⁰

Am interessantesten für Graz ist die Ädikula im Obergeschoß von Santa Susanna, der eine rundbogige Nische eingestellt ist. Diese Konstruktion mit den plastisch hervortretenden Dreiviertelsäulen mit ionischen Kapitellen und dem darauf gelagerten Gebälk und dem darüber gespannten Segmentgiebel ist von der Detailform fast die selbe wie die Lösung im Grazer Mausoleum. Die Dreiviertelsäulen sind dort monumentaler und nehmen den größten Bereich um die Mittelachse in Anspruch. Die Mitte der Ädikula wird dort anders besetzt, doch die Grundform mit dem unten angedeuteten gesprengten Giebel ist mit der römischen Variante vergleichbar. Das Füllen, der durch die Pilastergliederung im Unter- wie im Obergeschoß von Santa Susanna

¹²⁹ Buchowiecki 1974, S. 1003f.

¹³⁰ Vergl. diese Arbeit, S. 15-20.

entstanden Wandfeldern links und recht der Ädikula erfolgt in gleicher Weise wie in Graz. Die halbrunden Nischen, in denen Figuren eingestellt sind, werden von flachen Pilastern, die in Graz und in Rom im Obergeschoß einen Segmentgiebel haben, eingerahmt. Die scharfen Linien der phantasievollen Detailformen im Bereich der Kapitelle der eingestellten Ädikulen erinnern an das Mausoleum. Die prunkvolle Instrumentierung der Fassade weist in Richtung des Grazer Kirchenbaus. In der Fassade von Santa Susanna finden sich Schmuckelemente in Form von gerollten und geschwungenen Ornamenten, hängenden Girlanden und Kapitellformen der Ädikulaumrahmungen, die ebenfalls im Mausoleum auftreten. Dort, in sehr ähnlicher Form wie in Rom, besetzen Frucht- und Blattgirlanden die Kapitellzone (Abb.22). Im Segmentgiebel über dem Eingang der Fassade Carlo Madernos befindet sich ein geflügelter Engelskopf über dem Eintretenden, der fast apotropäische Wirkung hat. In Ferdinands Mausoleum, ist sowohl im Tympanon des Dreiecksgiebels über dem Eingang, als auch über der Inschrifttafel in der Portalzone ein geflügelter Engelskopf angebracht. Der höher liegende breitet die Flügel mit noch dramatischerer Wirkung weit aus. De Pomis setzt weitere Engelsköpfe in der Fassade über die steingerahmten Fresken in den Seitenachsen in der Attika.

In der plastischen Gestaltung und Ausformung der Füllelemente, der Gestaltung der Kapitelle und der Bauornamentik stehen sich die beiden Fassaden ziemlich nahe. In Graz ist die zu besetzende Fläche kleiner, die Detailformen sind dichter und gleichmäßiger über die Fassade verteilt. In der Mitte des Tympanons von Santa Susanna ist eine ovale, von Girlanden bekränzte Wappenkartusche, die an die phantasievolle Form in der Gründungsmedaille, direkt unter dem Winkel des Giebels erinnert. Im Vergleich zu Il Gesù ist die Fassade von Santa Susanna aufwändiger und dreidimensionaler gestaltet. Teile der Front scheinen aus der Mauermasse herauszuwachsen und nicht nur ein vorgeblendetes Stützensystem zu sein. Es ist hier, wie im Mausoleum ein Weiterziehen der Stützelemente in die schmale Attikazone, die sich zu den Pilastern des

Obergeschosses weiterentwickeln zu bemerken. Die Fassade ist in der Breite nicht so ausladend wie die römische Jesuitenkirche und das lässt einen Drang in die Höhe entstehen. Die Folge von abwechselnd runden und dreieckigen Giebelabschlüssen ist bei vielen römischen und auch mailändischen Fassaden zu beobachten.

In Rom befindet sich der Kirchenbau von Santa Susanna in der Via XX Settembre, die früher Via Pia genannt wurde, 1560 hat Michelangelo der damals so bezeichneten Strasse mit der Porta Pia (Abb.59) einen monumentalen Abschluß gesetzt.¹³¹ Die Porta Pia¹³² ist ein festungsartiger Ziegelbau, mit vorspringendem Mittelteil, der aus einem monumentalen Marmortor mit darüber aufragendem Turmaufbau besteht. Der torartige Mittelteil könnte ein Eingangsportal in einer Kirchenfassade sein. Kannelierte Pilaster mit einem Gebälk tragen einen nach oben gesprengten Segmentgiebel, der sich zur Mitte in große Voluten rollt, dazwischen ist eine Inschriftentafel. Der Aufbau des monumentalen Portals der Porta Pia läßt an den bestehenden Mausoleumbau denken. Die attikaartige Zwischenzone, die Michelangelo zwischen die Pilasterstellung und den monumentalen Giebelaufbau legt, erinnert an die Westfassade. Das Giebelfeld in der Porta Pia besteht aus einem gesprengten Segmentgiebel und einem dahinter liegenden Dreiecksgiebel. In der Mitte der Voluten befindet sich eine Aufhängevorrichtung für eine Girlande. Diese zwei links und rechts der Tafel gestalteten Elemente finden wir im Tympanon der Gründungsmedaille von 1615 (Abb.7) in sehr ähnlicher Form. Dort rollen sich die Voluten an beiden Enden und bilden eine Spange um das Rundfenster. Im tatsächlich ausgeführten Bau verzichtet de Pomis auf diese Schmuckformen zugunsten der viel schlichteren Gestaltung des Tympanons. Er setzt kleine Voluten auf die kurzen, über die Attika in die Giebelzone gezogenen Vorlagen und dreht sie, im Vergleich zur Porta Pia, um 90° und hängt im Zentrum der

¹³¹ Buchowiecki 1974, S. 1000.

¹³² Conforti 2001, S. 55.

gerollten Form eine Girlande vor die Vorlage, so hängen die Girlanden durch diese Maßnahme im dreidimensionalen Raum.

Im Mausoleum sind architektonische Einzelformen aus Michelangelos Werk erkennbar. Die Art der Positionierung der Fenster des Obergeschosses des Senatorenpalastes¹³³ (Abb.60) am Kapitol, die direkt unter dem Gebälk der kolossalen Ordnung liegen, erinnern an die Gestaltung des Aussenbaus des Mausoleums. Dort werden die Fensteröffnungen direkt unter das Gebälk des Pilasters gesetzt. Die Fenster haben eine Ohrenrahmung und eine zusätzliche waagrechte Fensterüberdachung, die auf Konsolen ruht. In den einzelnen Konsolen werden sehr phantasievolle, und zwar bei jeder Konsole unterschiedliche, Formen verwendet.

Die Via Papalis war der Weg, den jeder neu gekrönte Papst in einer Prozession vom Vatikan zum Lateran zurückzulegen hatte. Auf dieser Route lagen die von den gegenreformatorischen Orden gegründeten Kirchen, wie Il Gesù und die Chiesa Nova des Ordens der Phillipiner. Diese Kirchen mit "Reliefierten Kirchenfronten" stellen nicht nur das Bauwerk dar, sondern haben auch eine Repräsentationsfunktion, die Fassaden werden zu Bildern, die den Stadtraum prägen und schmücken.¹³⁴

Die Fassade der Chiesa Nuova oder Santa Maria in Vallicella (Abb.61) liegt unmittelbar an der Via Papalis und wurde von Fausto Rughesi 1605 vollendet und hat Anleihe bei Il Gesù genommen. Die Kirche wurde 1575 von der Bruderschaft des Filippo Neri in Auftrag gegeben und von Martino Longhi begonnen. Die Fassade hat nicht so eine Breite wie die römische Jesuitenkirche, die Proportionen stellen sich anders dar. Gemeinsam mit Santa Susanna hat diese Kirchenfront die Ädikulaform im Obergeschoß, die der des Eingangsportals des Mausoleums sehr nahekommt.

¹³³ Bellini 2001, S. 66-70.

¹³⁴ Schlimme 1999, S. 38.

Von Bändern umschlungene Girlanden besetzen die Felder, die unter den Ädikulen liegen, in die Figuren eingestellt werden. Die Lösung dieser kleinteiligen Architekturformen sieht in allen drei Kirchenfronten sehr ähnlich aus, auch die geschwungene Form der Kartusche unter dem Giebel erinnert an die Gründungsmedaille.

Durch das Material haben die römischen Kirchen eine andere Wirkung, sie sind aus unregelmäßig strukturiertem Kalkstein (Travertin) gefertigt, der auf Grund seiner porösen Oberfläche, die auch in der Farbe leicht variiert, ein uneinheitliches Bild ergibt. Das Mausoleum, das 2002 komplett renoviert wurde¹³⁵ hat eine sehr einheitliche, hellgraue zum Teil aus Sandstein bestehende, zum Teil geputzte Oberfläche. Der Bau stellt sich heute als wunderbar renoviertes Kleinod im Grazer Stadtzentrum dar. Die an die Westfassade angelehnte Gliederung des restlichen Außenbaus ist in einem sehr prominenten Beispiel zu beobachten.

Bei St. Peter in Rom hat der Außenbau eine Kolossalordnung, bei der, durch korinthische Pilaster gegliedert, ein mit Faszien versehener Architrav ruht (Abb.62). Das Gebälk wird von einem sehr dominanten Kranzgesims abgeschlossen. In Graz hat das Gebälk der hinten liegenden Pilaster im Architrav ebenfalls Faszien, der ganze Bau wird von dem Gebälk, das mit dem ausgeprägten Kranzgesims abschliesst umlaufen.¹³⁶ Die Attikazone des Aussenbaus der römischen Basilika ist ebenso dominant wie in Graz. Dort sind in diesem Bereich sowohl die Fläche zwischen den vertikalen Wandvorlagen als auch die Wandvorlagen selbst mit schmückenden Elementen besetzt. Diese ornamentale Bauplastik im Aussenbau ist in Graz ausschließlich auf die Attikazone beschränkt. Auch in der Fassade (Abb.64) St. Peters¹³⁷, die Carlo Maderno 1612 fertigstellte gibt es Architekturelemente, die im Mausoleum wiederkehren. Maderno verwendete die Umrahmung der in der Mittelachse liegenden

¹³⁵ Graz war 2003 Kulturhauptstadt Europas. Aus diesem Grund wurden in den Jahren davor wichtige Gebäude einer Totalrenovierung unterzogen.

¹³⁶ Vergl. diese Arbeit, S. 19-21.

¹³⁷ Benedetti 2003, S. 120-137.

Rundbogennische mit einer Ädikula, die er in der Fassade der Kirche Santa Susanna (Abb.58) gestaltete etwa ein Jahrzehnt später in der Fassadengestaltung von St. Peter. Dort hat die Ädikula in der Eingangsfassade von St. Peter, die in der Mittelachse des Obergeschosses liegt (Abb.63) eine vergleichbare Form wie die Ädikula in der Fassade von Santa Susanna. Wie schon erwähnt hat die Ädikula, die in Graz das Eingangsportal einrahmt auch so eine Form.

In den Grazer Detailformen sind große Variationen erkennbar. Die kurzen kräftigen Pilaster, die sich über den Pilastern in der Attika befinden, werden wie in der Westfassade mit Kapitellen abgeschlossen, die um 90° gedreht sind und die Seitenansicht der gerollten Voluten präsentieren.¹³⁸ Um die Kapitelle wird ein steinernes Band geschlungen und vorne mit einem Knoten zusammengebunden, daran hängen Wappenkartuschen, die bei jedem der Pilaster im Detail ein bißchen anders geformt sind. Dieses Motiv ist auch an der Westfassade (Abb.21) an der gleichen Stelle, in der Attikazone zu finden. Die im Sinne einer "Reliefierten Kirchenfront" stattfindende Auszeichnung der Eingangsfassade gegenüber dem Rest der Kirche findet in Graz durch sehr spezielle Gestaltungsdetails statt. Die Flächen, die durch die Gliederung entstehen, füllt de Pomis im Erdgeschoß mit Nischen, im Gebälk darüber sind Fruchtgirlanden und in der Attika sehen die Fresken wie Bilder aus, die an der Aussenwand der Kirche angebracht sind. Die Steinrahmen verwendet de Pomis in Graz in der Attika des Außenbaus zwischen den kurzen Pilastern, die Rahmung ist dort nicht so plastisch und in der Form komplizierter. Die Fläche um den Rahmen bleibt dort leer, an manchen Stellen befindet sich dort in innerhalb der Rahmung eine Fensteröffnung, in der ganzen Attika finden sich die geflügelten Engelsköpfe direkt über der Rahmung. Das Detail der Engelsköpfe ist in Mailand eine oft verwendete Form, im nächsten Kapitel wird darüber noch zu berichten sein.

¹³⁸ Vergl. diese Arbeit, S. 17.

Sehr ausgefallene Detailformen sind im Aussenbau im Gebälk des Untergeschosses, direkt über den Kapitellen zu sehen. Die dort entstehenden vertikalen Wandvorlagen bilden eine Fläche, auf der die unterschiedlichsten Symbole, Ornamente erkennbar sind. So ist z.B. im ovalen Zentralbau des Mausoleums eine Krone, die von einem Band (Abb.28) umrahmt wird. An anderen Stellen findet man dort Scheibenornamente, Blumen in Rosetten und Reliefs von krugartigen Gefäßen. Ein interessantes, kleines aber sehr feines Detail (Abb.65) ist im Gebälk über dem Kapitel des Stützelementes an der westlichen Ecke des nach Norden ragenden Querhauses. In der Mitte über den Voluten ist ein Kopf mit spezieller Lockenfrisur, der links und rechts von keulenartigen Gebilden gestützt wird. Im darüberliegenden Fries ist eine Sonnenscheibe, die eine kleine Architektur einschließt, die von drei spitzen Giebeln, oder drei kleinen Pyramiden bekrönt ist. In der Mitte des zweidimensionalen Aufrisses ist eine reliefartig hervortretende Scheibe, die über einem Pokal zu schweben scheint. In der Mitte der Scheibe scheint sich ein flaches Relief eines Kreuzes zu befinden. Hier kann es sich um die Darbietung einer Hostie handeln. Dieses architektonische Detail erinnert an ein Tabernakel vor einem Hochaltar, bei dem in einer sichelförmigen Lunette eine Hostie präsentiert wird. Auch der Strahlenkranz, der das architekturartige Relief umschreibt, weist in Richtung eines Tabernakels. Ohne die heutigen Möglichkeiten der photographischen Vergrößerung wäre dieses Detail für den Betrachter nicht sichtbar zu machen.

In der Westfassade sind diese ornamentalen Details im Gebälk über den Stützelementen nicht vorhanden, die dort entstehende Fläche ist glatt geputzt. Die Gestaltungsdetails, vor allem des restlichen Aussenbaus sind unglaublich variantenreich und mit freiem Auge fast nicht zu sehen. Die enge Durchgangsmöglichkeit zwischen Dom und Mausoleum macht es teilweise für den Betrachter unmöglich diese Bereiche des Kirchenbaus zu erkennen.

Weder in Rom noch in Venedig kommen diese beschriebenen Gestaltungsdetails vor, es scheint, dass sich de Pomis von seiner Kreativität und seinem Einfallsreichtum leiten liess.

7.3. Mailand

Die Architektur Mailands und seiner Umgebung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts¹³⁹ und zu Beginn des 17. Jahrhunderts¹⁴⁰ wurde für Pietro de Pomis, dessen Heimatstadt Lodi ganz in der Nähe war, zu einer wichtigen Inspirationsquelle für seinen Bau in Graz.

Während dieser Zeitspanne scheint die Mailänder Architektur in einer Krisensituation gewesen zu sein. Man war dort gerade auf der Suche nach einem geeigneten Dombaumeister, doch die Bestimmungen des Berufsverbandes der Architekten erschwerten Baumeistern und Architekten, die nicht gebürtige Mailänder waren, den Eintritt.

Ohne Mitglied zu sein, war eine freie und ungehinderte Berufsausübung unmöglich. Daher fehlte es an entscheidenden Anregungen von außen, die notwendig sind, um eine Entwicklung weiterzutreiben. Die Folge war eine Erstarrung und Unbeweglichkeit der Mailänder Architektur und die lombardischen Bauleute gingen, statt in ihre Hauptstadt Mailand, nach Rom wo ein weitaus besseres Weiterkommen gewährleistet war.¹⁴¹

Eine Neubelebung des Baubetriebes war fast nur durch einheimische Architekten möglich geworden. Doch trotzdem kam es vor, dass neue Impulse, wie durch den aus der Toskana stammenden Galeazzo Alessi, nach Mailand kamen. Er orientierte sich an Florenz und Rom und in der Folgezeit wurde er für einen Teil der Mailänder Architekten zum richtungsweisenden Vorbild. Durch den neuen mailändischen Erzbischof Karl Borromäus, der wichtigen Persönlichkeit der Gegenreformation, der

¹³⁹ Della Torre 2002, S. 372-389.

¹⁴⁰ Scotti Tosini 2003, S. 424-465.

¹⁴¹ Kummer 1974, S. 1f.

um 1565 Pellegrino Tibaldi nach Mailand holte, begann sich ein Wandel zu vollziehen.¹⁴² Der Erzbischof regte die Bautätigkeit in Mailand sehr an und die Kirche war im 16. Jahrhundert und Anfang des 17. Jahrhunderts der größte Auftraggeber. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zählten Galeazzo Alessi(1512-1572)¹⁴³ aus Perugia und Pellegrino Tibaldi (1527-1596)¹⁴⁴ in Mailand zu den führenden Architekten.

Zu Alessis Werk zählt die Fassade (Abb.66) von Santa Maria presso San Celso ¹⁴⁵, die 1565/68 entstanden ist. Sie hat mehrere Geschosse, und wird von einem Dreiecksgiebel abgeschlossen, doch die Tempelfront hat sich verändert, sie wurde zerlegt und aufgebrochen. Die Gliederung besteht nach wie vor aus Pilastern und Halbsäulen, die in einer Ordnung verzahnt sind, doch gibt es Überschneidungen in Gebälk- und Sockelzone oder aufgebrochene Gebälkabschnitte, bei denen geschoßübergreifend ein Rundbogenfenster eingesetzt wird (Abb.67). Die Fassadenstruktur selbst ist eher linear-flächig, doch sind die Detailformen plastisch hervorgehoben und lassen eine gewisse Dreidimensionalität zu. Wie ein Raster liegt die horizontale und vertikale Gliederung über der Fassade. Die Vertikale scheint hier von großer Bedeutung zu sein, Verkröpfungen werden über horizontale Gesimse hinweggezogen, durchbrechen Giebelfelder und Attika und enden schließlich über dem Giebel in Postamenten, die als Standflächen für Figuren oder Obelisken dienen. Diese Beobachtungen, vor allem die Durchdringung der Vertikale durch Geschosse, haben wir bei dem Mausoleumbau in Graz ebenfalls machen können.

Die Wand ist ziemlich regelmäßig mit Schmuckelementen besetzt, es bleibt fast keine freie Fläche über. Es kommen viele Gestaltungsdetails vor, die sofort an das Grazer Mausoleum denken lassen. Im Erdgeschoss in der Zone zwischen den Kapitellen befinden sich schmückende Elemente, die in jeder der Achsen anders geformt sind. Sie sehen aus, wie zu Stein

¹⁴² Kummer 1974, S. 3.

¹⁴³ Baroni 1941, S. 125-126.

¹⁴⁴ Baroni 1941, S. 127-128.

¹⁴⁵ Della Torre 2001, S. 383-385.

gewordene Pergamentschnitte, die kunstvoll geformt sind und sich in den Ecken nach außen einrollen (Abb.68), diese Bauornamente werden auch als Rollwerk bezeichnet. Die sehr plastischen Reliefs, die über den Eingangsportalen liegen werden von Rahmungen eingefasst, die in der Form sehr ähnlich den Rahmungen der Fresken in der Attika der Grazer Kirchenfassade sind. Auch die Steinrahmen des restlichen Aussenbaus als auch den Rahmungen der Fensteröffnungen, die in den Feldern zwischen den gliedernden Stützelementen angebracht sind, erinnern an die mailändische Kirchenfassade. Der Detailreichtum der Grazer Westfront ist viel größer als in Santa Maria presso San Celso.

Am Eingangsportal des Mausoleums unter der Girlande, links und rechts sind Wappenähnliche Schilder, die erst beim zweiten Blick als menschliche Gesichter, oder als Masken erkennbar sind (Abb.69). In der Mailändischen Kirchenfassade ist direkt unter dem Dreiecksgiebel (Abb.70) eine bärtige Halbmaske, die in die Arabesken des reliefartigen Bandes integriert ist.

Pellegrino Tibaldi, auch Pellegrino Pellegrini genannt, der von Karl Borromäus nach Mailand geholt wurde, orientierte sich in seinem Stil hauptsächlich an Rom. Er war der Architekt der ersten Kirche der Jesuiten in Mailand, San Fedele (Abb.71), zu der 1569 der Grundstein gelegt wurde.¹⁴⁶ Zwei übereinander liegende, gleich breite Geschosse werden von einem Tempelgiebel abgeschlossen, die Fassade ist in gleichmäßige geometrische Felder geteilt, flach und wirkt sehr klassizistisch.

Grundstruktur und Füllelemente verteilen sich sehr regelmäßig über die ganze Fassadenfront. Die monumentalen Stützglieder des Erdgeschosses stehen auf übermannshohen Postamenten, die Formen erscheinen spätrömisch-antik und zeugen von dem Wunsch, Rom nach Mailand zu tragen und diese Stadt zu einem "zweiten Rom" umzugestalten.¹⁴⁷

Ein gezahntes Gesims gibt dem Bau eine horizontale Betonung und unterbricht den Aufwärtsdrang der übereinander liegenden vertikalen

¹⁴⁶ Della Torre 2001, S. 379f.

¹⁴⁷ Kummer 1974, S. 8.

Gliederungselemente. Stark vorkragende Kranzgesimse und Faszien im Architrav des Erdgeschosses ergeben eine zusätzliche horizontale Betonung. Diese Art, eine bestimmte Wirkung zu erzeugen, wurde im Grazer Bau in sehr ähnlicher Form angewandt. Die Art der Gestaltung um das Portal mit dem von zwei Säulen getragenen Rundgiebel (Abb.72) haben wir auch dort schon kennen gelernt. Man findet in San Fedele wie in Graz geflügelte Engelsköpfe am ganzen Bau, über dem Portal auf einem Konsolstein, der im Architrav integriert ist, wird ein Kopf platziert, der von ganz kleinen Flügeln gerahmt wird (Abb.73). Über den Kapitellen im Obergeschoß sind ebenfalls Engelsköpfe (Abb.74) angebracht, die sich auch in den Aussenbau an den Langhauswänden fortsetzen. Die restliche Gestaltung des Kirchenbaus von San Fedele (Abb.75), wird wie in Graz mit einer, an der Eingangsfassade orientierten, Gliederung versehen. Der Kuppeltambour von San Fedele ist in zwei Abschnitte geteilt, der obere Bereich hat einen attikaähnlichen Aufsatz, der mit dem sehr ähnlich gestalteten Aufsatz der Laterne des Tambours der Zentralbaukuppel in Graz zu vergleichen ist. Die Lösung des Kuppeltambours von San Fedele (Abb.76), wo eine Ordnung mit ionischen Pilastern und einem glatten Gebälk die Wand gliedert, erinnert an den Tambour der Vierungskuppel (Abb.34) und auch an den Turm (Abb.32) des Grazer Bauwerks. Ganz besonders stechen die zylindrischen Ringe mit den horizontalen, monumentalen Kranzgesimsen hervor, die ganz bewußt eine horizontale Zäsur darstellen. Sie sind unverkennbar auch im Mausoleum Ferdinands vorhanden. Die Organisation der Langhauswand der Mailänder Jesuitenkirche erfolgt wie im Grazer Bau durch ein Übereinanderlegen von zwei Ordnungen. Hier handelt es sich komposite Kapitelle, bei den das vorgelagerte Stützelement aus Dreiviertelsäulen besteht, das hintere aus Pilastern. Das Gebälk verkröpft sich und im Architrav sind Faszien zu sehen. Die Langhauswand von San Fedele ist in zwei Geschosse geteilt, die im Aufbau sehr ähnlich sind.

Tibaldi war auch der Erbauer von San Sebastiano (Abb.77), die Kirche wurde 1577 nach einer Pestepidemie in Mailand errichtet und es handelt sich um einen Zentralbau mit rundem Grundriß.¹⁴⁸ Der Rundbau erinnert im Obergeschoss in der Form der kleiner werdenden, übereinander gelegten zylindrischen Ringe, die durch massive Kranzgesimse getrennt werden an den Turm und den Tambour der Vierungskuppel des Grazer Mausoleums.

Frodl ist der Meinung, dass der nach 1620 erfolgte Umbau der Grazer Fassade auf eine unmittelbare Konfrontation de Pomis mit der Kirchenfassade von San Paolo (Abb.78), die 1611 in Mailand vollendet wurde, zurückzuführen ist. Giovanni Battista Crespi (ca.1557-1632) auch Cerano genannt, der wie de Pomis eine Ausbildung als Maler erhalten hatte, war der Erbauer dieser Kirche, die zu ihrer Zeit großes Aufsehen erregte.¹⁴⁹ Die Schaufassade von San Paolo entfernte sich von den geometrisch flächenhaften Fassaden seiner Vorgänger Pellegrini und Alessi insoweit, dass jetzt, auch im Gegensatz zu den römischen Fassaden, eine Entwicklung aus der Mauermasse heraus stattfindet. Es werden nicht mehr Architekturteile der Wand vorgeblendet, bzw. wird die Wand mit einem Gliederungsraster überzogen, sondern die Mauer wird wie von außen nach innen geschnitzt. Die gliedernden Elemente Wand, Stütze und Öffnung sind zu einem massiven Bestandteil der Mauer geworden. Die Fassade von San Paolo erreicht durch diese Gestaltungsform höchste Plastizität, die Betonung der Mitte erfolgt durch Hervorhebung von Architekturbestandteilen. Die Säulen im Erdgeschoss, links und rechts der Mittelachse wachsen aus der Mauer heraus und werden als volle plastische Säulen frei vor die Wand gestellt (Abb.79). Stark vorspringende Gesimse geben der Fassade Kontur und Bewegung. Die Ädikularahmen der Nischen des Obergeschosses treten so stark aus der Mauermasse hervor und vermitteln den Eindruck, als wären sie eigene, kleine, abgeschlossene

¹⁴⁸ Della Torre 2001, S. 381f.

¹⁴⁹ Frodl 1974, S. 119.

Architekturen. In der Grazer Mausoleumsfassade sind die Nischen wesentlich flacher und viel mehr in der Mauermasse integriert.

Ceranos Lösung des Stützsystems (Abb.80) mit dem Segmentgiebel über dem Eingangsportal hat große Ähnlichkeit mit der Grazer Lösung (Abb.19), der italienische Baumeister läßt in San Paolo eine dorische Säulenordnung das Gebälk, mit Triglyphen im Fries, tragen. Der Giebel ist an der Basis gesprengt, weil dort ein gerahmtes Relief bis ins Tympanon reicht. Wie in Alessis Santa Maria presso San Celso wird die vertikale Linie besonders betont, der Höhenzug kommt auch hier durch die sich in obere Geschosse fortsetzende Elemente zum Ausdruck. Den reichsten Schmuck trägt die Fassade in der Frieszone des Erdgeschosses, im Tympanon und dem weit vorkragenden Gesims des Obergeschosses.

Wenn man dieses obere Geschoss von San Paolo (Abb.87) mit dem Medaillenentwurf (Abb.7) vergleicht, findet man Analogien zu den Proportionen, den Giebelformen und dem stark verkröpften Gebälk. Im Tympanon der Mailänder Kirche erkennt man, so wie im Tympanon des Fassadenentwurfes in der Medaille die Fortsetzungen der Stützelemente, die bis unter den Giebelrand gehen. Die Nischen der Wandfelder links und rechts der Mittelachse erinnern an die Nischen mit den eingesellten Figuren in der Fassade des geplanten Baus in der Medaille.

Die architektonische Gestaltung der Oberfläche der Grazer Fassade (Abb.19) ist viel reicher und gleichmäßiger als in San Paolo, sie wirkt in Graz weniger scharf gedreht. Die mailändischen Detailformen an der Kirchenfassade sind sehr phantasie reich und auch so ausgefallen wie in Graz. Cerano setzt Engelsköpfe an anderen Stellen ein, als de Pomis in Graz. Die Tiefe der Oberflächengestaltung variiert in Mailand, es wechseln sich flache Reliefbänder mit scharf hervortretenden architektonischen Details ab. Die oberflächenreiche Gestaltung der Westfassade der Katharinenkirche ist gleichmäßiger und einheitlicher aufgebaut. Die dort so oft vorkommenden, in verschiedensten Formen gerollten Voluten fehlen bei San Paolo völlig. Die Plastizität der mailändischen Formen von San Paolo ist weit größer als die der römischen Kirchen, wie Santa Maria in

Valicella (Abb.61) oder Santa Susanna (Abb.58). Damit hat Frodl recht, wenn er an die stark dreidimensionalen Formen von San Paolo denkt, die de Pomis offenbar im Kopf hatte, als er 1620 mit der Umgestaltung der Mausoleumsfassade begann. Dass die Mausoleumsfassade auf eine unmittelbare Konfrontation de Pomis in Mailand mit der Fassade San Paolos zurückzuführen ist, ist teilweise nachvollziehbar. Die Grazer Fassade wirkt eher wie eine Mischung aus den römischen "Reliefierten Kirchenfronten" wie Santa Susanna und Santa Maria in Valicella mit der Fassade San Paolos. Wie sich die Fassade von San Paolo in die Typologie der "Reliefierten Kirchenfronten" Hermann Schlimmes einordnen läßt, trägt ähnliche Problematik wie bei dem Versuch der Einordnung der Mausoleumsfassade. Im Obergeschoß San Paolos wird an die äußeren Begrenzungen der Schaufront je ein Pilaster gesetzt (Abb.81). Erst bei der Betrachtung des darüberliegenden Gebälks sieht man, dass hier, wie in Graz, eine Knickung um 90° erfolgt, da der im Fries angebrachte Engelskopf nicht in die gleiche Richtung weist, wie der Kopf, der über dem äußeren Stützglied des Pilasters mit der vorgelegten Halbsäule in der Schaufassade. Das Untergeschoß ist nach außen um eine Achse verbreitert, die darüber liegenden Obeliken vermitteln in gleicher Funktion wie Voluten zum schmäleren Obergeschoß. An den Aussenkanten des Erdgeschosses knickt Cerano die Fassade auch um 90°, er setzt Halbsäulen unmittelbar nach dem Knick um die Ecke der Fassade (Abb.82). Mit dem gleichen Prinzip, unter Anwendung der genannten Maßnahmen läßt de Pomis die Grazer Fassade um die Ecke umknicken. Man könnte fast sagen, de Pomis läßt das Obergeschoß von San Paolo teilweise hinter dem Erdgeschoß verschwinden, reduziert auf drei Achsen und legt als Zwischenzone die Attika als vermittelndes Element hinein. Der Tempelgiebel bleibt erhalten und wird zur Verstärkung noch von einem Rundgiebel umschrieben.

Die Gestaltung des Aussenbaus erfolgt in sehr einfacher Form, die Hauptfassade ist auf den Stadtraum ausgerichtet, doch auch die Seitenfassaden (Abb.83) werden wie in Graz in die Gesamtgestaltung

miteinbezogen. In der Fassade San Paolos sind ähnliche klassizistische Züge wie in San Fedele (Abb.71) zu erkennen, doch die Plastizität ist in San Paolo wesentlich stärker ausgeprägt.

In Norditalien erfolgte eine Reaktion auf die manieristische Strömung, die um die Jahrhundertwende entstand, und sie führte letztendlich zu einer Erstarrung der Stilentwicklung. In den frühen Jahren des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine strenge Form des Klassizismus, die den Bestrebungen der Gegenreformation entgegen kam. Mailand wurde zum Vorreiter eines kompromisslosen Klassizismus, der wahrscheinlich unter dem Geist des Karl Borromäus zustande kam.¹⁵⁰

Nach dem Tod des Mailänder Erzbischofs Karl Borromäus 1584 verließ Pellegrino Tibaldi die Stadt. Sein Nachfolger wird Martino Bassi, der einen Stil aus der lokalen lombardischen Tradition, gepaart mit römischen Elementen und vermischt mit palladianischen Klassizismen, vertrat. Pellegrinis ausschließliche Orientierung an römischen Bauten tritt nun in Mailand in den Hintergrund. Die Nachfolger Bassis vertraten verschiedene Richtungen, manche folgten Bassi nach, andere Tibaldi, der junge Ricchini folgte beiden.¹⁵¹

Durch Francesco Maria Ricchini, einem Mailänder (1583-1658)¹⁵², trat die mailändische Architektur in neue Bahnen. Sein Gönner der Kardinal Federico Borromeo, der ein Neffe von Karl Borromäus war, ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Rom, um dort sein Wissen zu erweitern.¹⁵³ Er kehrte von dort zurück, schloß 1605 seine Architekturausbildung ab und wurde im gleichen Jahr zum Capomaestro des Dombauwesens ernannt. In der Domfabbrica legte für den Mailänder Dom um 1606 ein Fassadenprojekt¹⁵⁴ vor.

Auf der Zeichnung (Abb.84) ist eine römische Kirchenfassade mit fünf Achsen und zwei Geschossen zu sehen, das schmälere Obergeschoß wird von einem figurenbekrönten Tympanon abgeschlossen. Unter dem Aufriß

¹⁵⁰ Wittkower 1999, S. 80.

¹⁵¹ Kummer 1974, S. 14.

¹⁵² Baroni 1941, S. 126f.

¹⁵³ Kummer 1974, S. 18.

¹⁵⁴ Scotti Tosini 2003, S. 440.

ist ein Grundriß der Fassade, der eine konsequente Steigerung zur Mittelachse zeigt. Die Fassade bewegt sich aus der Fläche, an den äusseren Kanten mit Pilastern versehen zur Mitte hin mit plastischen Vollsäulen auf das Hauptportal zu. Die gesamte Fassade ist gleichmäßig von ungewöhnlichen Detailformen überzogen. Die geschwungenen Ornamente im Tympanon erinnern an die fantasievolle Ornamentik, die den Dreiecksgiebel im Medaillenentwurf von Pietro de Pomis zierte. Die Formen selbst sind zwar nicht direkt vergleichbar, doch die Art der Ausgestaltung des Tympanons und die gerollten Voluten lassen an den Medaillenentwurf denken. Direkt über dem Mittelportal liegt ein Segmentgiebel, in den ein Dreieck eingeschrieben ist, das Gebälk des Untergeschosses wird darüber aufgebrochen und ein zweiter monumentaler Segmentgiebel überspannt die Portalzone. Im runden Giebel befinden sich Voluten und in der Mittelachse ist ein Kopf von Fruchtgirlanden umgeben. Ricchini hatte während seines Romaufenthaltes Carlo Madernos Fassade (Abb.58) von Santa Susanna¹⁵⁵ kennengelernt, deren Grundgedanken sich in der Zeichnung wiederfinden. Ricchini erreicht in seinem Entwurf, der nie ausgeführt wurde mit anderen Mitteln ein Herausrücken der Mittelachse aus dem Wandzusammenhang. Die Steigerung und Betonung erfolgt durch den Einsatz der vollplastischen Doppelsäulen, die ruckartig Achse für Achse aus der Fläche hervortreten und sich zur Mitte staffeln. Die Mittelachse des Fassadenentwurfes wurde in dem Entwurf Ricchinis durch die immer plastischere Ausgestaltung der Achsen zu einer monumentalen Ädikula umgebildet. Die Grazer Lösung de Pomis, die Mittelachse (Abb.19) hervorzuheben und zu betonen, besteht in dem nach 1620 erfolgten Einfügen des Segmentgiebels über den links und rechts der Mittelachse liegenden Pilastern, mit der vorgeblendeten Ordnung mit den Dreiviertelsäulen. Dort, wie in dem Entwurf Ricchinis, rahmt eine monumentale Ädikula das Eingangsportal. Der monumentale Segmentgiebel, der über dem Dreiecksgiebel der Tempelfront der Fassade

¹⁵⁵ Vergl. diese Arbeit, S. 69-71.

einen Abschluß gibt, verstärkt die Konzentration auf die Mittelachse zusätzlich.

Aus den Jahren 1607 bis 1620 sind in Mailand elf Sakralbauprojekte Ricchinis bekannt, die fast alle zerstört wurden, deren Aussehen nicht nachvollziehbar ist und die teilweise nicht ausgeführt wurden. Lediglich ein Kirchenbau blieb erhalten, San Giuseppe.¹⁵⁶

1607 begann Ricchini mit der Kirche San Giuseppe¹⁵⁷ (Abb.85), sie wurde 1616 von Kardinal Federico Borromeo geweiht und gilt als sein sakrales Hauptwerk. Allerdings war der Bau noch nicht vollendet, die Fassade stand bis zum Beginn des zweiten Geschosses und sie wurde wahrscheinlich in den zwanziger Jahren vollendet.¹⁵⁸ Diese Kirche liegt im Zentrum Mailands, ganz in der Nähe des Domes. Das Bauwerk besteht aus einem oktogonalen Baukörper, der aus einem quadratischen Sockelbau herauswächst, eine vorgeblendete Schaufassade faßt den ganzen Komplex zusammen. Die zweigeschossige Fassade zeigt eigenwillige Lösungen mit gesprengten Giebeln, im Obergeschoß gibt es ineinander gelegte Giebel (Abb.86), dort wird in den Dreiecksgiebel ein Segmentgiebel eingeschrieben. Diese Lösung ist eine ganz andere als in Graz, wo der Segmentgiebel in einer Ebene hinter dem Tempelgiebel liegt (Abb.23) und von dem Dreiecksgiebel unabhängig ist. Hier bei San Giuseppe werden die ineinander liegenden Giebel vom gleichen Stützsystem getragen und die zwei verschiedenen Giebelformen sind Bestandteil der über die Fassadenwand gelegten Gliederung. Das schmälere Obergeschoß wird durch Voluten und zusätzliche obeliskentartige Gebilde mit dem Erdgeschoss verbunden. Die ineinandergelegten Giebel sind schon von Ricchinis Domfassadenprojekt (Abb.84) von 1606 bekannt, und das Motiv der monumentalen Adikulaform wird ein von Ricchini oft verwendetes Mittel der Fassadengestaltung, das offenbar von ihm entwickelt wurde und weite Verbreitung in der lombardischen Architektur und auch in Rom und

¹⁵⁶ Kummer 1974, S. 48.

¹⁵⁷ Kummer 1974, S. 61-81.

¹⁵⁸ Kummer 1974, S. 64.

darüber hinaus findet.¹⁵⁹ Die ineinander gelegten Ädikulaformen des Grazer Mausoleums werden dort, so wie in San Giuseppe zur Zentrierung auf die Mittelachse verwendet. Die Schaufront ist nicht von ähnlicher Dreidimensionalität wie San Paolo, doch die über die Fläche gelegte Gliederung von San Fedele oder Santa Maria presso San Celso hat San Giuseppe hinter sich. Teile der Dekorationsformen erinnern an die bestehende Grazer Fassade, ein geflügelter Engelskopf (Abb.86) über der gesprengten Fensterabdeckung ist im Obergeschoß San Giuseppe angebracht. Rechts und links davon befinden sich urnenartigen Gefäße, aus denen Flammen hervorkommen, so ähnliche Detailformen sind auch in Graz zu beobachten. Gerollte Schmuckformen unter dem Dreiecksgiebel der Ädikula des Erdgeschosses kommen in sehr ähnlicher Form in der Grazer Fassade im Tympanon der Ädikulalösung vor. Die Wirkung der Fassade von San Giuseppe entsteht auch durch die zweifarbige Gestaltung, wobei die Wand weiß bleibt und die gliedernden Elemente in einem gelbgrauen Sandstein abgesetzt sind. So treten die plastisch geformten Bauornamente und die große Struktur viel deutlicher hervor und grenzen sich von der glatten Mauer ab. Damit wird das einheitliche Bild, das in Graz durch die völlig einfärbige hellgraue Fassade entsteht, verändert. Dazu ist zu bemerken, dass die einfärbige Grazer Fassadengestaltung eine Verunklärung durch die Detailformen, die über die Struktur gelegt werden, erfährt.

Die Leseart San Giuseppe ist so wie bei San Paolo (Abb.78) und auch in der Mausoleumsfassade durch die Ädikulalösung bestimmt. Diese Art der Betonung der Mittelachse lässt einen völlig anderen Eindruck entstehen, als der, der im Entwurf der Gründungsmedaille vorhanden ist. Ein monumentaler Höhenzug und eine Konzentration auf die Mitte ergeben eine neue Betrachtungsweise der Fassade.

¹⁵⁹ Kummer 1974, S. 55.

In der Nähe Mantuas, liegt ein kleines Jagdschlösschen, Pallazina del Bosco della Fontana (Abb.87) genannt, das von Giuseppe Dattari 1595/1600 erbaut wurde.¹⁶⁰ Die runden Türme der wehrhaften Anlage erinnern an den Turm des Mausoleums (Abb.32), vor allem die vorspringenden Gesimse, die wie massive Ringe um das Rund der Türme liegen. Im oberen Abschnitt der Wehrtürme des Jagdschlösschens erfolgt eine Wandgliederung mittels einer Pilasterordnung, diese Art der Gestaltung wird in den beiden ersten Turmabschnitten in Graz ebenfalls angewandt. Der Aufbau des Turmes in Abschnitte erfolgt im Prinzip wie die übereinander gestaffelten Mauerzylinder der drei Abschnitte des Turms der Katharinenkirche.

8. Zusammenfassung

Der aus Lodi in Oberitalien stammende Maler, Architekt und Baumeister Pietro de Pomis orientierte sich in dem von ihm geplanten und ausgeführten Bauwerk an den sakralen Bauten seiner italienischen Heimat. Im Mausoleum Ferdinands II., das im Zentrum von Graz liegt, transferierte der innerösterreichische Hofkünstler ein kleines Stück Italien nördlich der Alpen.

Die ersten Eindrücke oberitalienischer Architektur erhielt er in Venedig, wo de Pomis Anfang der 1580er Jahre in der Werkstatt Tintoretts eine Lehre als Maler machte. In Innsbruck wurde er Hofkünstler des Erzherzogs von Tirol und von dort wurde er 1595/96 an den Hof des innerösterreichischen Erzherzogs Ferdinand berufen, wo er den Rest seines Lebens verbrachte.

Da de Pomis keine Ausbildung als Architekt hatte, erarbeitete er sich sein umfangreiches Wissen über Architektur im Laufe der Reisen, die er sowohl

¹⁶⁰ Fotosammlung am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. XII/125G.

im Auftrag des innerösterreichischen Hofes, als auch als Privatmann unternahm.

In einem frühen architektonischen Werken de Pomis, der Mariahilfer Kirche in Graz, die 1611 noch vor dem Mausoleumbau entstand, ist der Einfluß der venezianischen Kirchen Palladios spürbar.

Da keine Aufzeichnungen über die Wünsche der Auftraggeber, des Erzherzogs Ferdinand und seiner Frau vorliegen, kann ausschließlich die Gründungsmedaille, die Pietro de Pomis 1615 selbst anfertigte, als Vorschlag für das Bauwerk herangezogen werden. Die geplante Fassade hat das Aussehen einer Tempelfront, ein steiler Dreiecksgiebel wird von vier massiven Säulen, auf denen ein stark verkröpftes Gebälk auflastet, getragen. Es scheint sich um eine korinthische Ordnung zu handeln.

Die Planung und der Entwurf des Mausoleums, der sich in dieser Medaille von 1615 manifestiert, spiegelt auf der einen Seite die Formen von Palladios sakralen Bauten als möglichen Ideenlieferanten wieder, auf der anderen Seite finden sich Analogien zur Fassade der Mailänder Kirche San Paolos von Giovanni Battista Crespi wieder.

Dem Besucher des Mausoleums von Ferdinand II. in Graz bietet sich eine monumentale Inszenierung dar. Die Westfassade wird durch den Einsatz von zwei hintereinander liegenden Säulenordnungen gegliedert, wobei eine Ordnung aus einem tragenden Element und dem darauf lastenden Gebälk gebildet wird. Der Aufbau der Fassade ist eingeschossig mit einer Attikazone als Zwischenglied zwischen der Säulenordnung und dem massiven Dreiecksgiebel. Die Gliederung der Westfront erfolgt durch vier mächtige Pilaster, die mit einem toskanisch/dorischen Kapitell versehen sind. Über diese Ordnung legt de Pomis eine zweite, die aus Dreiviertelsäulen mit ionischen Kapitellen besteht. Durch die Anordnung der Stützelemente entsteht ein Rhythmus a-b-a. Eine mächtige, hohe Postamentzone, auf der die Säulen ruhen, läuft um den gesamten Außenbau, sie bildet die Basis der Fassadengestaltung.

Die Gliederung der restlichen Aussenfassade erfolgt nach den gleichen Prinzipien wie in der Westfront. Die Wand erfährt eine vertikale Gliederung

in Form von zwei unterschiedlichen, hintereinander liegenden Ordnungen, die nicht gleich hoch sind. De Pomis spielt hier, wie in der Westfassade mit der Ambivalenz der zwei Ordnungen und mischt sie. Der springende Punkt der Fassadengestaltung liegt im Bruch mit den herrschenden Regeln der Säulenordnungen.

Als de Pomis 1619 während einer Reise, die ihn in seine Heimat führte, mit den neuesten mailändischen Kirchenbauten von Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi, Giovanni Battista Crespi und Francesco Maria Ricchini konfrontiert wurde, veränderte er 1620 nach seiner Rückkehr aus Mailand die Kirchenfassade des Mausoleums in Graz nachhaltig und gab ihr ein weitgehend neues Aussehen.

Die gravierendsten Umbauten bestanden in einem nachträglichen Einfügen eines Segmentgiebels um das Eingangsportal, damit entstand dort eine monumentale Ädikula. Der zweite, größere eingefügte Segmentgiebel, der die Tempelfront überlagert und zu einem bekrönenden Abschluß wird, veränderte die ursprünglich geplante Fassade völlig. Mit diesen tief in die Substanz eingreifenden Umbauten werden die beiden Segmentgiebel zur beherrschenden Form der Schaufassade. Die verstärkte Betonung der Mitte und der durch die beiden Rundgiebel entstehende Höhenzug lassen die Kirchenfassade in einem neuen Licht erscheinen. Die Fassade erhält mit der Umgestaltung eine neue Art der Struktur, man kann fast sagen eine neue Form der Tektonik, jetzt ist eine andere, neue "Leseart" erforderlich, um das Bauwerk im Gesamten zu erfassen. Aus einer Kirchenfassade mit einer Tempelfront wird eine Fassade mit einer die Eingangsfront beherrschenden Ädikula, die für den Betrachter den Weg zur Begräbnisstätte Ferdinands II., des Triumphators über den Protestantismus weist.

Für diese eigenwillige Lösung gab es keine Kirchenfassaden, die für die Schaufront des Grazer Mausoleums Pate standen. Pietro de Pomis stellte aus unterschiedlichsten Detailformen eine ganz eigene, neue und individuelle Komposition zusammen, die sich motivisch an den römischen

und mailändischen Kirchenfassaden, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden sind, orientierte.

Bisher wurden vor allem mailändische Vorbilder gesehen, die Kirchen San Fedele, Santa Maria presso San Celso, San Paolo und San Giuseppe können als wichtige Anregungen bezeichnet werden. Doch es hat sich gezeigt, dass auch römischen Inspirationen, vor allem der Kirchen Santa Susanna, Santa Maria in Valicella, Il Gesù und der Fassade von St. Peter in dem Bau in Graz unübersehbar ihren Niederschlag gefunden haben.

Es ist hier notwendig zu erwähnen, dass auch römische Anregungen in die Mailänder Bauten Francesco Maria Ricchinis einfließen, da er in Rom seine Architekturausbildung vertiefte und vervollständigte und sein in dieser Stadt erworbenes Wissen und die dort erhaltenen Eindrücke in Mailand verarbeitete.

Im Sinne einer Einordnung nach Hermann Schlimmes Architekturkonzeptes der "Reliefierten Kirchenfront" ist die nach Westen gerichtete Schaufront des Grazer Mausoleums als eine Sonderform der "Reliefierten Kirchenfront" zu sehen. Nicht alle Kriterien dieser systematischen Betrachtung treffen auf die Fassade der Katharinenkirche zu. Durch die Knickung der Westfassade um 90° nach hinten und der um den ganzen Baukomplex gezogenen Gliederung, die sich an der Eingangsfront orientiert entstehen Probleme bei der Zuordnung des Fassadentypus. Die am besten zutreffende Bezeichnung wäre eine "Reliefierte Kirchenfront in Form eines Tempelfrontmotivs mit eingeschlossener Ädikula".

Die Katharinenkirche mit dem angeschlossenen Zentralbau des Mausoleums stellt, über den Charakter des Grabbaus hinaus eine Manifestation der Römisch Katholischen Kirche dar, die auf der einen Seite mit kriegerischer Unterstützung durch die Truppen des Kaisers Ferdinands II. ein Bollwerk gegen die Türken und den nach Europa eindringenden Islam bildete. Auf der anderen Seite bekämpfte und unterdrückte die Kirche mit Hilfe des Kaisers innerhalb der Reichsgrenzen und darüber hinaus, die Gedanken der Reformation erfolgreich.

Durch die Orientierung an den oberitalienischen und römischen Kirchenfassaden kann man das Grazer Mausoleum, das Pietro de Pomis für seinen Auftraggeber den innerösterreichischen Erzherzog und späteren Kaiser Ferdinand II. errichtete, als italienische Importarchitektur bezeichnen, die in Österreich keine Nachfolge gefunden hat.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Foto Archiv Eva Felsner-Hahmann.

Abb.2: Woisetschläger 1974a, Bildteil, Abb.3.

Abb.3: Ansichtskarte, Kuratorium Grazer Dom, Luftaufnahme.

Abb.4: Kohlbach 1961, Abb.58, S. 77.

Abb.5: Kohlbach 1961, Abb.77, S. 151.

Abb.6: Woisetschläger 1974a, Bildteil, Abb.2.

Abb.7: Landesmuseum Joanneum, Münzensammlung, Inv.Nr.40.201.

Abb.8: Woisetschläger 1974a, Bildteil, Abb.91,92.

Abb.9: Frodl 1974, S.104, Bundesdenkmalamt.

Abb.10: Frodl 1974, S.105, Bundesdenkmalamt.

Abb.11 bis Abb.35: Foto Archiv Eva Felsner-Hahmann.

Abb.36: Wundram und Pape 2004, S. 15

Abb.37: Wundram und Pape 2004, S. 162.

Abb.38: Woisetschläger 1974a, Bildteil, Abb.19.

Abb.39: Wundram und Pape 2004, S. 211.

Abb.40: Wundram und Pape 2004, S. 155.

Abb.41: Foto Archiv Eva Felsner-Hahmann.

Abb.42: Schlimme 1999, S. 48.

Abb.43: Schlimme 1999, S. 50.

Abb.44: Schlimme 1999, S. 53.

Abb.45: <http://web.kyoto-inet.or.jp/org/orion/eng/hst/renais/rimini.html>

Abb.46: <http://www.markaurel.de/konstantinsbogen.html>

Abb.47: <http://www.definem.com/sanat/ronensans.htm>

Abb.48: Schlimme 1999, S. 43.

Abb.49: Schlimme 1999, S. 31.

Abb.50: Schlimme 1999, S. 118.

Abb.51: Schlimme 1999, S. 72.

Abb.52: Schlimme 1999, S. 81.

Abb.53: Kaminski 1999, S. 404.

Abb.54: Kaminski 1999, S. 421.

Abb.55: Kaminski 1999, S. 493.

Abb.56: Kaminski 1999, S. 99.

Abb.7: Schlimme 1999, S. 27.

Abb.58: Schlimme 1999, S. 35.

Abb.59: Conforti 2001, S. 55.

Abb.60: Bellini 2001, S. 68.

Abb.61: Schlimme 1999, S. 110.

Abb.62: Bredekamp 2002, S. 75.

Abb.63: <http://www.villadilivia.it/piazza-san-pietro-foto-gratis.htm>

Abb.64: Schlimme 1999, S. 17.

Abb.65 bis Abb.83: Foto Archiv Eva Felsner-Hahmann.

Abb.84: Scotti Tosini 2003, S. 440.

Abb.85 und Abb.86: Foto Archiv Eva Felsner-Hahmann.

Abb.87: Fotosammlung am Institut für Kunstgeschichte der
Universität Wien. XII/125G.

Literaturverzeichnis

Baroni 1941

Costantino Baroni, L'architettura Lombardia da Bramante al Ricchini, Milano 1941.

Bellini 2001

Federico Bellini, I grandi cantieri: Campidoglio, San Pietro, Studium Urbis, in: Claudia Conforti(Hg.) Storia dell'architettura italiana, Il secondo cinquecento, Milano 2001, S.66-89.

Benedetti 2003

Sandro Benedetti, Carlo Maderno e il cantiere di San Pietro, in: Aurora Scotti Tosini(Hg.), Storia dell'architettura italiana. Il seicento, Milano 2003, S.120-139.

Bösel 1984

Richard Bösel, Die Nachfolgebauten von S.Fedele in Mailand, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bundesdenkmalamt Wien und Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien(Hg.),Band XXXVII, Wien 1984, S.67-87.

Bösel 1985

Richard Bösel, Jesuitenarchitektur in Italien 1540 bis 1773, Teil 1, Die Baudenkmäler der römischen und neapolitanischen Ordensprovinz, Wien 1985.

Bredenkamp 2002

Horst Bredenkamp, Sankt Peter in Rom, Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2002.

Brucher 1983

Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Buchowiecki 1974

Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, 3.Band, Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms, Wien 1974.

Conforti 2001

Claudia Conforti, Roma: architettura e città', in: Claudia Conforti(Hg.) Storia dell'architettura italiana, Il secondo cinquecento, Milano 2001, S.26-65.

Deiseroth 1970

Wolf Deiseroth, Der Triumphbogen als große Form in der Renaissancebaukunst Italiens, Studien zur Entwicklungsgeschichte der profanen und sakralen Schaufrent des 15.Jahrhunderts und frühen 16.Jahrhunderts, München 1970.

Della Torre 2001

Stefano Della Torre, Milano: le due citta', in: Claudia Conforti(Hg.), Storia dell' architettura italiana, Il secondo cinquecento, Milano 2001.S.372-389.

Franzl 1962

Johann Franzl, Ferdinand II, Kaiser im Zwiespalt der Zeit, Graz 1978.

Frodl 1966

Gerbert Frodl, Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis, Wien 1966.

Frodl 1974

Gerbert Frodl, Der Architekt, in: Kurt Woisetschläger(Hg.), Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Der innerösterreichische Hofkünstler, Graz 1974, S.101-133.

Heinemann 1974

Fritz Heinemann, Die venezianische Frühzeit, Versuch einer Rekonstruktion, in: Kurt Woisetschläger(Hg.), Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Der innerösterreichische Hofkünstler, Graz 1974, S.140-143.

Hibbard 2001

Howard Hibbard, Carlo Maderno, Milano 2001.

Holzschuh-Hofer und Vancsa 2003

Renate Holzschuh-Hofer und Eckart Vancsa, Architektur der Renaissance, in: Artur Rosenauer(Hg.), Spätmittelalter und Renaissance, München 2003, S.267-300.

Kaminski 1999

Marion Kaminski, Venedig, Kunst und Architektur, Köln 1999.

Koch 1998

Wilfried Koch, Baustilkunde, Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, Gütersloh 1998.

Kohlbach 1951

Rochus Kohlbach, Die barocken Kirchen von Graz, Graz 1951.

Kohlbach 1961

Rochus Kohlbach, Steirische Baumeister, Tausendundein Werkmann, Graz 1961.

Köpf 1999

Hans Köpf, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1999.

Kummer 1974

Stefan Kummer, Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini, Würzburg, 1974.

Lorch 1999

Ingomar Lorch, Die KirCHFassade in Italien von 1450 bis 1527, Die Grundlagen durch Leon Battista Alberti und die Weiterentwicklung des basilikalen Fassadenspiegels bis zum Sacco di Roma, Hildesheim 1999.

Lorenz 1971

Hellmut Lorenz, Studien zum architektonischen und architekturtheoretischen Werk L.B. Albertis, Wien 1971.

Marauschek 1974

Günther Marauschek, Leben und Zeit, in: Kurt Woisetschläger(Hg.), Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Der innerösterreichische Hofkünstler, Graz 1974, S.9-67.

Oer 1915

Franz von Oer, Die Grazer Domkirche und das Mausoleum Ferdinand II, Graz 1915.

Probszt-Ohstorff 1974

Günther Probszt-Ohstorff, Der Medailleur, in: Kurt Woisetschläger(Hg.), Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Der innerösterreichische Hofkünstler, Graz 1974, S.176-189.

Puppi 1982

Lionello Puppi, Andrea Palladio, München 1982.

Schlimme 1999

Hermann Schlimme, Die Kirchenfassade in Rom, "Reliefierte Kirchenfronten" 1475-1765, Petersberg 1999.

Schweigert 1979

Horst Schweigert, Graz, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Dehio-Handbuch, Wien 1979.

Scotti Tosini 2003

Aurora Scotti Tosini, Lo Sato di Milano, in: Aurora Scotti Tosini(Hg.), Storia dell' architettura italiana, Il seicento, Milano 2003, Band 2, S.424-469.

Steinböck 1989

Wilhelm Steinböck, Die Domkirche zum hl. Ägidius, Die Katharinenkirche, Das Mausoleum Kaiser Ferdinands II, Graz 1989.

Timofiewitsch 1968

Wladimir Timofiewitsch, Die sakrale Architektur Palladios, München 1968.

Vajda 1980

Stefan Vajda, Felix Austria, Eine Geschichte Österreichs, Wien 1980.

Wittkower 1990

Rudolf Wittkower, Die Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990.

Wittkower 1999

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600-1750, The Early Baroque, Volume one, Singapore 1999.

Woisetschläger 1973

Kurt Woisetschläger, Alte steirische Herrlichkeiten, 800 Jahre Kunst in der Steiermark, Graz 1973.

Woisetschläger 1974a

Kurt Woisetschläger, Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Der innerösterreichische Hofkünstler, Graz 1974.

Woisetschläger 1974b

Kurt Woisetschläger, Die österreichischen Werke, in: Kurt Woisetschläger (Hg.), Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Der innerösterreichische Hofkünstler, Graz 1974, S.144-165.

Wundram und Pape 2004

Manfred Wundram und Thomas Pape, Andrea Palladio 1508-1580, Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 2004.

Abstract

Der aus Lodi in Oberitalien stammende Maler, Architekt und Baumeister Pietro de Pomis orientierte sich in dem von ihm geplanten und ausgeführten Bauwerk an den sakralen Bauten seiner italienischen Heimat. Im Mausoleum Ferdinands II., das im Zentrum von Graz liegt, schuf der innerösterreichische Hofkünstler ein Bauwerk, das als italienische Importarchitektur bezeichnet werden kann, das in Österreich keine Nachfolge gefunden hat.

Die ersten Eindrücke oberitalienischer Architektur erhielt de Pomis in Venedig, wo er Anfang der 1580er Jahre in der Werkstatt Tintoretto eine Lehre als Maler machte. 1595/96 wurde er an den Hof des innerösterreichischen Erzherzogs Ferdinand berufen, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Da de Pomis keine Ausbildung als Architekt hatte, erarbeitete er sich sein umfangreiches Wissen über Architektur im Laufe seiner Reisen.

1614 beauftragte Erzherzog Ferdinand den Italiener mit dem Bau des Mausoleums. Es gibt keine Aufzeichnungen über die Wünsche des Erzherzogs Ferdinand und seiner Frau, die das Aussehen des geplanten Mausoleums betreffen. Es kann ausschließlich die Gründungsmedaille, die Pietro de Pomis 1615 selbst anfertigte, als Vorschlag für das Bauwerk herangezogen werden. In der Gründungsmedaille ist ein Komplex von zwei miteinander verbundenen Bauteilen zu sehen, die beide überkuppelt werden. Die geplante Fassade hat das Aussehen einer Tempelfront, bei der sich das Gebälk über den Stützelementen stark verkröpft. Als mögliche Ideenlieferanten dafür können Palladios Sakralbauten dienen.

Die heute sichtbare Westfassade, mit der 1615 begonnen wurde, wird durch zwei hintereinander liegende Säulenordnungen gegliedert, der Aufbau der Fassade ist eingeschossig mit einer Attikazone als Zwischenglied, das zwischen der Säulenordnung und dem massiven Dreiecksgiebel geschoben wurde. Die Gliederung der Westfront erfolgt durch vier mächtige Pilaster, die mit einem toskanischen Kapitell versehen sind. Über

diese Ordnung legt de Pomis eine zweite, die aus Dreiviertelsäulen mit ionischen Kapitellen besteht. Durch die Anordnung der Stützelemente entsteht ein Rhythmus a-b-a. Eine mächtige, hohe Postamentzone, auf der die Säulen ruhen, läuft um den restlichen Aussenbau, sie bildet die Basis der Fassadengestaltung. Ein Segmentgiebel umspannt die beiden inneren Stützelemente und über die gesamte Fassade wird ein monumentaler Segmentbogen gelegt. Die Gliederung der restlichen Aussenfassade erfolgt nach den gleichen Prinzipien wie in der Westfront. De Pomis spielt hier, wie in der Westfassade mit der Ambivalenz der zwei Ordnungen und mischt sie.

Als de Pomis 1619 während einer Reise, die ihn in seine Heimat führte, mit den neuesten mailändischen Kirchenbauten von Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi, Giovanni Battista Crespi und Francesco Maria Ricchini konfrontiert wurde, veränderte er 1620 nach seiner Rückkehr die Kirchenfassade des Mausoleums in Graz nachhaltig und gab ihr ein weitgehend neues Aussehen. Die gravierendsten Änderungen bestanden in der Einfügung des monumentalen Segmentgiebels und des kleinen Segmentgiebels über dem Eingangsportal. Für diese eigenwillige Lösung gibt es keine Kirchenfassaden, die für die Schaufront des Grazer Mausoleums Pate standen. Pietro de Pomis stellte aus unterschiedlichsten Detailformen eine ganz eigene, neue und individuelle Komposition zusammen, die sich motivisch an den römischen und mailändischen Kirchenfassaden, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden, orientierte.

Im Sinne einer Einordnung nach Hermann Schlimmes Architekturkonzept der „Reliefierten Kirchenfront“, kann die Grazer Fassade als Sonderform mit bestimmter Problematik gesehen werden.

Der Abbildungsteil wurde nicht elektronisch hochgeladen und kann in der gedruckten und hart gebunden Version eingesehen werden.

Lebenslauf

Mag. Eva Felsner-Hahmann

Geb. am 29. August 1953 in Wien.

Volksschule von 1959-1963.

Bundesrealgymnasium für Mädchen von 1963-1971.

Wirtschaftsuniversität Wien von 1971-1978.

1974-1976 Mitarbeit als wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für
Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Wirtschaftsuniversität Wien.

1976 Eintritt in das väterliche Familienunternehmen Schiekmetall Paul
Schiek & Co.,KG. in 1140 Wien, als Assistentin der Geschäftsleitung.

1978 Sponsion zum Magister der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften.

1979-2002 Geschäftsführung der Schiekmetall Paul Schiek & Co.,KG.
gemeinsam mit Ing. Kurt Hahmann.

1999 Beginn des Studiums für Kunstgeschichte an der Universität Wien.

2002 Gründung der eigenen Firma EFH Beteiligung GmbH in 1140 Wien,
seit 2002 Geschäftsführerin dieser Firma.

Seit 1980 verheiratet mit DI Heinz Felsner.

2 Söhne:

Christian, geb. 1986, Student an der Technischen Universität Wien.

Matti, geb. 1988, Schüler der HTL St.Pölten.

Wien, im Jänner 2008